

Este exemplar é a redação final da tese  
defendida por RENATO BUENO  
FRANCO

e aprovada pela Comissão Julgadora em

16/08/92.

Modesto Carone Netto  
PROF. DR. MODESTO CARONE NETTO - ORIENTADOR

FICÇÃO E POLÍTICA NO

BRASIL: OS ANOS 70

RENATO BUENO FRANCO

Tese Desenvolvida no Departamento de Teoria Literária  
do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP

Orientação: Prof. Dr. Modesto Carone *Netto*

1992

F848f

UNICAMP  
BIBLIOTECA CENTRAL

"...Minha arma é o que a memória guarda"

(F. Brandt e M. Nascimento in "Saudades da Panair")

A Lourdes e Paulo, meus pais  
e a Julian, meu filho.

## AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi viável, em grande parte, à delicada atenção do Professor Dr. Modesto Carone, orientador e amigo.

Agradeço também, de modo especial, a Marta Dantas, que soube tornar nosso convívio cotidiano em algo agradável e estimulante;

A Heloisa Jahn, com quem mantive fértil diálogo e que gentilmente me forneceu indispensável material de pesquisa;

Aos professores Leon Pommer e José Ribeiro Jr. que leram os originais e fizeram sugestões valiosas;

A José Luís LLanos Carrillo, pela impressão final do texto.

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	01
Estado e Cultura .....	03
A Cultura da Derrota (1969-1974) .....	08
A Fase de Resistência (1975-1980) .....	11
 CAPÍTULO 1 A Ficção dos Anos 70 e a Crítica Literária .....	20
 CAPÍTULO 2 A Literatura de Resistência .....	40
O Memorialismo Político .....	42
Em Câmara Lenta .....	47
O Que é Isso, Companheiro? .....	65
 CAPÍTULO 3 A Literatura de Resistência: A Ficção Radical. ....	68
A Festa .....	75
Quatro-Dihos .....	92
Armadilha para Lamartine; Armadilha para Quem? .....	115
 BIBLIOGRAFIA .....	133

## INTRODUÇÃO

A produção cultural no Brasil durante a década de 1970 percorreu itinerário que, aos olhos do observador atual, pode aparecer como complexo, contraditório e plural. No início desses anos difíceis, ela foi fortemente marcada pela ação política da ditadura militar que, em 1968, com a decretação do AI-5, desencadeou contra ela truculenta repressão. Nesse período, que perdurou até 1975, o Estado parecia tanto desejar impedir que a sociedade produzisse sua própria cultura como alterar profundamente as condições materiais da criação cultural. Seu objetivo era, de fato, modernizar essas condições e, para tanto, desenvolveu efetiva política de estímulo à modernização da Indústria Cultural que privilegiou a consolidação (e expansão) das redes de televisão no país. Entretanto, essa situação experimentou, após 1975, com o retorno da tendência mais "legalista" das Forças Armadas ao poder, uma alteração de rumos. É a época em que o Estado passou a implementar política nova - a política "de abertura", "lenta e gradual", que afetou de modo decisivo a produção cultural.

Todavia, a vida cultural - particularmente a literária - desses anos não foi completamente suprimida e tampouco controlada ou administrada - como parecia almejar o Estado militar. Ao contrário; ela experimentou muitas dificuldades e impedimentos (como uma censura rígida e indiscriminada) mas também uma agitação interior que a impeliu, em alguns momentos - muitas vezes, contudo, de modo patético ou bonachão - a buscar soluções adequadas para seus novos problemas conjunturais. Deste modo, embora ela tenha sofrido inúmeras e consideráveis pressões, em seu frágil corpo de signos, para se adaptar de forma imediata às novas exigências históricas, alguns de seus setores conseguiram, em

maior ou menor grau, resistir a essas imposições. A trajetória da literatura dessa época oferece alguns exemplos dessa resistência – que será o assunto principal dessa pesquisa.

Com efeito, é hoje espantoso verificar que, apesar dessas condições gerais negativas, os anos 70 foram marcados tanto por uma produção poética (que parece ter predominado no início da década) como também por um número considerável de obras de ficção. E é interessante ainda observar que os romances publicados não podem ser reduzidos à uma única tendência dominante : ao contrário, um de seus traços mais marcantes é a diversidade de tendências e o forte impulso à inovação e ao experimentalismo. Assim, apesar de todas as conturbações vividas fora da esfera própria da literatura, é notável uma mudança substancial geral na produção literária : pode-se afirmar que houve forte renovação no quadro de escritores; que surgiram inovações temáticas e técnicas que alteraram a organização do universo literário – pois houve até uma espécie de subversão dos gêneros estabelecidos durante o processo de nossa formação cultural – e, enfim, que ocorreu também uma expansão perceptível do público consumidor de livros. Talvez seja ainda possível dizer que mesmo as motivações dos leitores mudaram: provavelmente eles já não lêem pelas mesmas razões das do público tradicional.

Desta maneira, a cultura elaborada durante os anos 70 não apresenta um caráter homogêneo e tampouco uma única característica efetivamente dominante. Ela viveu com os nervos tensos e experimentou muitos caminhos, alguns verdadeiramente surpreendentes. Entretanto, apesar dessa complexidade constituída pela pluralidade de tendências que a irrigaram, é possível – não contudo sem alguma dose de exagero ou arbitrariedade – dividi-la em (ao menos) dois momentos distintos. Ao primeiro deles, que começa em 1969 e se estende até 1974 (e coincide com os anos mais truculentos da ditadura militar) chamaremos de " Cultura da Derrota". Ao segundo, que coincide com a política "de abertura" (e

vai de 1975 a 1980) chamaremos de "época de Resistência"<sup>1</sup>.

## ESTADO E CULTURA

Estudar a produção cultural - ou melhor, a atividade literária dessa década não é, dada sua natureza complexa, tarefa fácil. Esse período é, desde 1964, decisivo para a moderna configuração política do país e ele certamente propõe à literatura um elenco considerável de problemas temáticos e estéticos bastante original. Esta constatação, porém, pode mais atrapalhar do que de fato esclarecer os itinerários e os modos dessa produção cultural se não escolhermos, com cuidado e rigor, a maneira mais adequada de considerar as diferentes relações que a atividade literária estabeleceu com as novas exigências dessa conjuntura histórica e política.

Tentação fácil, embora largamente infrutífera, seria tentar explicar a natureza da literatura desses anos pelos dados históricos contextuais ou, o que não é muito diferente, interrogar essa produção para verificar, afinal, o que ela diz sobre esse determinado processo histórico: se vislumbra nele uma tendência explosiva e transformadora ou se, ao contrário, tende a aderir a temas e procedimentos que não contemplem, no horizonte da história, o pulsar decisivo dessa energia revolucionária. A época atual já não comporta, pela natureza de suas mudanças e de seu tenso dinamismo, indagações como essas. Do mesmo modo, tentar esclarecer a literatura destes anos através de minuciosa pesquisa que objetive meramente a descrever seus procedimentos técnicos pode redundar em iluminação verdadeiramente irrisória acerca de sua real natureza.

---

<sup>1</sup>Cf. Silviano Santiago (e outros) in Os anos 70, Folhetim N° 156, Jornal Folha de S. Paulo, 13/01/1980, pag 7 a 9.



Talvez seja, diante dessas dificuldades, mais prudente partir da análise das obras - de suas configurações formais- para encontrar nelas seus modos particulares de responder às imposições contextuais mais importantes - afinal, como nos ensinou T. Adorno, a mediação entre a obra e a sociedade é concretizada de maneira imanente e não fora da obra, num ponto qualquer entre ela própria e a sociedade. Além disso, as obras da década de 70 não resultam apenas dos dados conjunturais imediatos mas também de nossa história literária mais recente ou ainda das transformações verificadas no processo material da criação literária.

Entretanto, não é descabido, a esse ponto da reflexão, verificar quais imposições ou dificuldades a literatura foi prioritariamente forçada a enfrentar. É certo, por exemplo, que com a decretação do AI-5, em dezembro de 1968, o Estado procurou alterar significativamente seu modo de relacionamento com a produção -e a vida- cultural do país. Para tanto, passou a implementar, para esse setor, uma nova política que não se resumiu a uma resposta mecânica aos problemas mais ou menos imediatos que enfrentava naquele momento histórico mas, ao contrário, que revelava objetivos estratégicos novos, amplos e originais. Assim, além de desencadear violenta repressão para estancar a agitação nervosa vivida pelos diferentes setores implicados na produção cultural, ele passou a cultivar a pretensão de transformar profundamente o próprio solo material da atividade cultural, confiante de que lograria administrar tanto sua fertilidade como a germinação de seus frutos.

O primeiro momento dessa nova forma de ação do Estado ditatorial foi, como se sabe, basicamente repressivo. Aparentemente desinteressado em criar ou promover uma cultura nacional mobilizadora - ou incapaz de fazer isso- preferiu silenciar, mesmo que de maneira verdadeiramente truculenta, a parte mais significativa da atividade cultural. Para tanto, não apenas reprimiu violentamente seus mais diferentes setores como censurou, de forma indiscriminada, a todo tipo de obra. Na impossibilidade de suprimir toda a cultura e calar a voz da

sociedade, ele procurou provocar radical separação entre a vida cultural e a política - relação que desde os anos 60, marcou o cenário cultural<sup>2</sup>. Essa sua ação inicial possuía um sentido político preciso: ela objetivava erradicar definitivamente a hegemonia da esquerda na vida cultural - fato que caracterizou toda década anterior e conferiu a ela um aspecto esdrúxulo, segundo Roberto Schwarz<sup>3</sup>.

Com efeito, a censura foi arma eficaz na total eliminação de todo o movimento cultural assentado em condições materiais distantes dos imperativos do mercado: em outras palavras, ela ajudou a suprimir a toda atividade cultural que pudesse favorecer sua ligação com movimentos populares politicamente organizados - como foi o caso dos CPCs da UNE. Estes movimentos, afinal, haviam criado fortes vínculos políticos com seus públicos e tinham sido os responsáveis por algumas das formas de mobilização popular dos anos anteriores. Era, portanto, esta prática cultural mais ou menos artesanal - cuja existência mantém relativa autonomia do mercado de bens simbólicos - que a ditadura militar desejava soterrar para sempre<sup>4</sup>.

Desta maneira, o início da década de 70 impôs à produção cultural dificuldades consideráveis: obrigou-a a alterar seus

---

<sup>2</sup>Cf. Silviano Santiago - "Repressão e censura no campo das Artes na década de 70", in "Vale quanto pesa", ed. Paz e Terra, RJ, 1982, pags. 45 a 56 e principalmente Roberto Schwarz, "Política e Cultura: 1964-69", in O Pai de Família e outros Estudos, ed. Paz e Terra, RJ, 1978, pags 61 a 92; que é fundamental para o entendimento das contradições ou da trajetória da produção cultural desses anos.

<sup>3</sup>Roberto Schwarz, obra citada; Cf. o início do ensaio.

<sup>4</sup>Exemplo significativo desse objetivo estatal pode ser encontrado no debate verificado desde os anos 60 entre os adeptos do cinema novo - cuja produção esteticamente avançada não levava em consideração as exigências do público - e os cineastas ligados à Embrafilme, que defendiam a criação de um cinema comercial. A vitória dos defensores do cinema para o mercado sufocou o Cinema novo mas causou um retrocesso estético no cinema brasileiro. Sobre esta questão consultar Renato Ortiz A Moderna Tradição Brasileira; ed. Paz e Terra, R. J.

rumos e a romper decididamente com a tradição cultural anterior. Entretanto, a ação da censura não se esgotou nesta política de supressão. Ela desempenhou ainda outro papel fundamental para a realização dos objetivos estatais, pois foi também instrumento eficaz na modernização das condições materiais da criação cultural. É preciso deixar bem claro este ponto: embora as relações entre Estado e cultura sejam bastante complexas e nem sempre seja possível identificá-las com clareza, elas foram profunda e decisivamente alteradas, nesse período, através das transformações ocorridas no processo material da produção da cultura. Estas mudanças foram conscientemente promovidas pelo Estado, que almejava modernizá-las inscrevendo-as definitivamente na órbita do mercado. (Para isso, criou as condições de expansão e consolidação da indústria cultural no Brasil). Isso significa que a modernização conservadora e autoritária, promovida pelos militares a partir de 1964, se fez sentir de modo desigual nas mais diversas atividades. Assim, essa modernização heterogênea do país atingiu primeiramente a algumas destas atividades e só mais tarde, no início dos anos 70, atingiu verdadeiramente a vida cultural.

O verdadeiro sentido dessa nova estratégia política para a vida cultural aparece agora nitidamente: seu objetivo era mesmo lograr tanto o planejamento da cultura como sua administração que, contudo não eram completa novidade entre nós: ao contrário, desde a década de 30 eram já praticados - embora de maneira desordenada. De fato, desde esses anos a produção cultural experimentou forte tendência para a desintegração ou para acentuada divisão do trabalho intelectual. É, por exemplo, no interior desse processo, deflagrado com a criação das Universidades - como a USP - que nasceram aqui as Ciências Humanas e a própria literatura foi obrigada a redefinir seu papel<sup>5</sup>. Todavia, a ditadura militar radicalizou esses procedimentos. Ela planejou e criou um conjunto de mecanismos que ajudou decisivamente a modificar tanto as

---

<sup>5</sup> Consultar Carlos Guilherme Mota, Ideologia da Cultura Brasileira; 1933-74, SP, Ed. Ática, 1978.

condições materiais da produção cultural como a própria situação de seus criadores. Estes mecanismos afetaram também os modos de existência das obras e determinaram seus destinos. Em outro contexto, mas sobre questão semelhante, Adorno afirma:

"do mesmo modo que a fotografia retirou da pintura muitas de suas tarefas tradicionais, a reportagem e os meios da indústria cultural - sobretudo o cinema - subtraíram muito ao romance"<sup>6</sup>.

Adorno, porém, escreveu numa época em que, nesse tipo de indústria, o cinema não havia ainda sido sobrepujado pela televisão, como acontece atualmente. Isto, sem dúvida, torna bem mais complexa a situação contemporânea da literatura.

A administração e o planejamento político da cultura não são efetuados de modo direto ou esquemático: ao contrário, são concretizados através da modernização de toda a vida cultural que é agora forçada a se dirigir ao rosto anônimo do consumidor - vale dizer, às suscetibilidades do mercado. Nesta situação, ela se tornou apta a se adequar, frequentemente sem contradições, à organização industrial e pode abastecer o mundo sonhado pelo planejamento estatal. Do mesmo modo, ela se especializa, em seus diferentes setores, para atender às necessidades artificiais dos vários segmentos do público que, também ele, se esfacela e se especializa.

Para o sucesso desse projeto, o Estado criou todo tipo de facilidades: intensificou a acumulação do capital e da concentração tecnológica, além de permitir a formação de grandes monopólios. Esta prática estratégica inviabilizou a continuidade da hegemonia cultural da esquerda e estabeleceu regras e imposições definitivas para produção cultural dos anos 70 e 80. O Estado passava, desta maneira, a deter também a hegemonia no

---

<sup>6</sup>Theodor Adorno (e outros), "Posições do Narrador no Romance Contemporâneo", in Col. Os Pensadores, Ed. Abril, 2<sup>a</sup> ed., SP, pag 269.

território da vida cultural - e não apenas no da política. Submetida a essas novas condições de existência, ela foi objetivamente forçada a enfrentar situações originais. Não se trata, todavia, apenas de estar condenada a voltar-se para o mercado e, em duelo desigual, enfrentá-lo - coisa que, de um modo ou de outro, ocorria já desde os remotos tempos do modernismo. Nessa nova situação histórica, ela tem não apenas que lutar por sua sobrevivência mas também que responder às usurpações que sua produção industrial perpetra contra si própria.

### A CULTURA DA DERROTA

Nesta conjuntura histórica, também a produção literária foi forçada a mudar. Impossibilitada de prosseguir ou de continuar experimentando os trilhos percorridos pela cultura dos anos 60, ela parece retomar - embora sustentada por novas questões - os trajetos literários mais frequentados por aqueles autores que, no início dos anos 40, dedicaram acentuada atenção aos detalhes e procedimentos implicados na elaboração do texto e que, após 1950, foram esquecidos ou pouco percorridos. Esses anos conheceram um surto considerável da produção poética - que tendeu a predominar sobre a prosa, aparentemente mais sensível às dificuldades e inibições do momento histórico. Essa poesia, porém, parecia extremamente empenhada em ser "de Vanguarda": talvez obcecada pela rápida (e intensa) modernização do país, ela procurou eliminar do poema os vestígios mais evidentes da tradição literária para aderir ao uso de procedimentos novos ou pouco utilizados. "Ordenou o texto de modo não linear, suprimiu os nexos sintáticos do discurso, substituiu a metáfora pela paronomásia" e tentou, por múltiplos modos, "praticar uma ficção não mimética."<sup>7</sup> Seus

---

<sup>7</sup> Antonio Candido (e outros) - Debates no teatro Casa Grande, Col. Opinião, Ed. Inúbia, RJ, pags. 169 a 202.

resultados literários foram, porém, escassos e de pouco impacto. Vale anotar, apenas, que sua adesão à paronomásia eliminou toda questão da adequação da linguagem à realidade - o que pode, afinal, ter sido suscitado pelas rígidas imposições e impedimentos da época que atrofiavam de fato o alcance da literatura ou reduziam seu material histórico e social.

Todavia, essa poesia parecia enfrentar um problema conjuntural novo, embora com pouco empenho e de maneira bastante descuidada: ela lidava com a intensificação de uma crise (literária) que girava em torno da transformação social do valor da palavra - que, de fato, no processo de comunicação e informação tendia a ser substituída pela imagem ou a se tornar mero acessório desta. (Mais adiante, retomaremos essa questão). Talvez de modo quase mecânico, esses praticantes dessa nova poesia desejavam provocar uma radical mudança no princípio contrutivo de seus poemas - que parece agora derivar de processos importados de outras atividades culturais, como da análise combinatória, originária da lógica formal, que conheceu inusitado prestígio no mundo universitário da época<sup>8</sup>.

Paralelamente a esta tendência, que predominou nos primeiros anos da década, surgiu também uma poesia que parecia retomar algumas das conquistas significativas do modernismo - como a poetização do cotidiano ou o uso do verso livre - para imprimir a elas novos sentidos mas que, aos poucos, aderiu tanto ao cultivo de temas imediatos da conjuntura como ao combate ao ideal de "competência técnica" defendida pelos "Vanguardistas". Por elaborar de modo artesanal o livro, ficou conhecida, por sugestão de Heloísa Buarque de Holanda, como "geração do mimeógrafo"<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Antonio Candido, obra citada.

<sup>9</sup> A poesia de "geração do mimeógrafo" foi estudada em detalhes por Heloísa Buarque de Holanda, in Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde, 2ª ed, ed. Brasiliense, SP, 1981. Porém, seu livro, embora crítico e bem fundamentado, é favorável a essa poesia - ou à parte dela. Para crítica radical dessa trajetória poética, veja-se o excelente estudo de Iumna M. Simon e Vinícius

Apesar desta situação, contudo, a prosa se enriqueceu com a publicação (entre outros) de alguns livros bastante significativos: Bar Don Juan, de Antonio Callado (1971), que já havia publicado o importante Quarup (1967) - talvez o primeiro romance a reagir ao golpe militar de 1964, embora ainda muito marcado pelas questões conjunturais impostas à cultura pelos anos 60. Neste novo livro, influenciado de algum modo pelo jornalismo - o que parece ter provocado o aparecimento de alguns problemas (ou aspectos negativos) tanto em sua estrutura narrativa como em sua linguagem - o autor trata de tema novo, originário do momento histórico presente: a formação da guerrilha, cujos militantes, oriundos de Ipanema enfrentam com grandes dificuldades as agruras da luta armada no interior do país. Tema que, anos mais tarde, será retomado pelo autor em Reflexos do Baile (1976) e por Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós (1977); também Incidente em Antares, (1971) de érico Veríssimo que, embora com algum desequilíbrio narrativo, parece por em moda um certo modo indireto de falar da situação política - como fazia, na produção musical, Chico Buarque de Holanda. Forma, é certo, da produção cultural escapar do controle mais imediato da censura. Sua importância, contudo, parece advir do fato de ter sido dos primeiros romances a lidar com as dificuldades de reconstruir a memória sobre a história recente do país - tema que será retomado por vários outros textos da época; Galvez, O Imperador do Acre, (1970), de Márcio de Souza, que recorre à sátira política e aos temas regionais da Amazônia; Combati o Bom Combate, de Ari Quintela que, nas palavras de Benedito Nunes, "biografa a formação e as inquietações da intelectualidade brasileira entre a morte de Getúlio e o golpe de 64"<sup>10</sup> e também As Meninas, (1973) de Lígia Fagundes Teles, em que encontramos três personagens - narradores a relatar as diferentes experiências sociais da época - que vão da luta política contra a ditadura militar ao consumo de drogas mas

---

Dantas, "Poesia Ruim, Sociedade Pior", in Novos Estudos CEBRAP, N° 13 pags 48 a 61.

<sup>10</sup> Benedito Nunez (Reflexões sobre o Romance Brasileiro"), em O Livro do Seminário, 1ª Bienal Nestlé de Literatura, SP, 1982, pag 62.

cuja prosa revela ainda muitas deficiências em sua elaboração.

## A FASE DE RESISTÊNCIA

1975-1980

Com o início do Governo Geisel ocorre significativa alteração de rumos na estratégia política do Estado que parece, agora, almejar obter maior sustentação política para o regime através do fim do Estado "de exceção" organizado anteriormente pela ditadura: para isso, desenvolve a política "de abertura". Esta política - assim como o próprio ritmo histórico de sua implementação - passa de fato a ser seu principal instrumento de dominação: neste sentido, o "processo de abertura" é a face mais moderna de sua organização repressiva e meio privilegiado para prolongar ainda seu caráter ditatorial. Esta política afetou a produção cultural que pôde, enfim, experimentar relativo abrandamento da censura que havia, neste novo contexto, se tornado um verdadeiro anacronismo: trambolho a estorvar a conquista das metas almejadas. De resto, a censura havia de fato perdido qualquer importância, pois seus objetivos haviam sido já alcançados há tempos.

A implementação desta política na vida cultural rendeu ao poder vantagens substanciais. Uma delas, certamente, diz respeito à cooptação dos intelectuais: à época da censura, esta se fazia sobretudo por razões econômicas pois o produtor aceitava as normas impostas por ela para não ter sua sobrevivência ameaçada. Agora, porém, a cooptação passava a ser de natureza política, pois os intelectuais sentiam a necessidade de afrouchar a crítica ao regime por receio de perder o pouco espaço conquistado.

Esta política nova, que implicou a supressão gradativa da censura, permitiu ao Estado manter a vida cultural sobre seu controle. Seu objetivo estratégico central não havia sofrido qualquer alteração: ele ainda pretendia continuar a desenvolver



condições capitalistas modernas para a produção cultural. Neste processo, almejava "dar as diretrizes e prover as facilidades". Em discurso proferido em outubro de 1976, o general Geisel foi claro a esse respeito: "Desse controle não poderá governo algum abrir mão, sem que falte ao cumprimento do dever jurado ou ponha em risco a segurança da nação"<sup>11</sup>.

No plano propriamente cultural, seus primeiros resultados se fizeram sentir na acentuada transformação da infra-estrutura produtiva das editoras que procuraram, rapidamente, se modernizar e se adequar aos novos tempos. Com isto, aos poucos, desaparece a figura do editor enquanto homem esclarecido, apto à vida cultural e que, frequentemente, desempenhava o papel de "mecenas moderno" para dar lugar ao editor enquanto executivo empresarial, nem sempre afeito às exigências implicadas na vida cultural. Estes se empenharam tanto em ampliar o número de leitores como em desenvolver hábitos novos que ajudassem a integrar ao mercado setores não tradicionais de consumidores<sup>12</sup>. Tais fatos também alteraram a situação social do escritor, que tendeu a se profissionalizar: ele não provém agora dos antigos setores mais aristocráticos das camadas dominantes e nem das parcelas mais tradicionais das classes médias que, com existência material garantida pelo ingresso no funcionalismo público - como já parecia ser tradição no país - podia desenvolver atividade literária amadora paralela à vida profissional. Ele (agora) provém de setores afins à vida literária: o jornalismo e a vida acadêmica são os exemplos mais significativos.

O impacto desta nova situação na literatura parece provocar o aparecimento de duas possibilidades distintas: por um lado, alguns escritores passam a sentir muito imediatamente as exigências do mercado; por outro, antigas necessidades e forças históricas

---

<sup>11</sup>Ernesto Geisel; discurso proferido em 01/10/76, citado por Renato Ortiz, em Cultura Brasileira e Identidade Nacional, ed. Brasiliense, SP, 1985, pag 88.

<sup>12</sup>Cf. a Col. "Contadas Literárias"; da Ed. Brasiliense, destinada ao público juvenil.

soterradas pela repressão do início da década parecem voltar à superfície das preocupações estéticas - espécie de retorno das questões reprimidas que coloca na ordem do dia os elementos outrora recalcados pela censura (fato que pode ter levado a poesia a perder espaço para a prosa de ficção). Neste sentido, por volta de 1975, aparecerão duas tendências literárias principais: uma - como ocorre com o "romance-reportagem" - mais apegada às questões imediatas da conjuntura e mais suscetível à pressão das editoras, outra mais voltada para a difícil tentativa de responder literariamente às imposições conjunturais e que denominaremos de "literatura de Resistência".

Antes de examinarmos mais detalhadamente as obras que constituem esse segundo tipo de ficção, convém refletirmos - ainda que brevemente - sobre o "romance-reportagem": afinal, sua existência, embora efêmera, causou impacto considerável na conjuntura cultural da época e estabeleceu relações complexas entre literatura e jornalismo - cujo entrelaçamento foi, sem dúvida, um dos traços marcantes da literatura dos anos 70<sup>13</sup>. Este tipo de romance, porém, não logrou consolidar uma prática literária duradoura e fértil: ao contrário, seu fôlego e vivacidade minguaram rapidamente com a gradativa supressão da censura. De fato, o processo "de abertura" transformou a natureza da informação jornalística. A notícia política, que ainda era objeto de proibição na grande imprensa diária, pôde começar a ser livremente veiculada no livro - que passou a experimentar menos obstáculos institucionais. Ela foi rapidamente transformada em mercadoria especial pelas editoras, que passaram a estimular a produção de obras que atendessem ao interesse dos consumidores por ela. Tais fatos abalaram também a própria situação do jornalista, pois ele era o detentor desta mercadoria - além de ser um profissional da escrita - o que lhe conferiu a oportunidade de ocupar um espaço ainda vago na produção editorial: por algum tempo,

---

<sup>13</sup>Cf. Davi Arrigucci Júnior, "Jornal, Realismo, Alegoria; O Romance Brasileiro recente" in Achados e Perdidos, ed. Pólis, SP, pag 79 a 116.

ele se transformou em escritor.

No entanto, a maior parte deste tipo de romance apresenta vários - e decisivos - problemas que, porém, são menos originários de seus temas que de seus procedimentos narrativos - pois desenvolvem um núcleo temático único, geralmente oriundo de casos particulares de violência policial que, dada a truculência da censura, adquiriam interesse especial para o leitor e serviam como referência do que, no geral, ocorreria com toda a sociedade brasileira. Seu leitor preferencial é a vítima da censura e, como tal, um cidadão mutilado em seu autodesenvolvimento, ávido por informações políticas corretas e confiáveis. Considerada deste ângulo, essa ficção não é necessariamente problemática e chega até mesmo, em alguns casos, a ser retomada pelos romances mais importantes da década, como acontece com *A Festa*, de Ivan Ângelo.

Seus principais problemas, portanto, estão incrustados em sua estrutura narrativa e em seus procedimentos propriamente literários. De fato, para narrar, recorre quase sempre ao uso da reportagem que, como se sabe, provém da tradição do romance naturalista - embora tenha encontrado, nos tempos atuais, abrigo na prática jornalística. Seu uso pode apontar para um dos modos de relacionamento entre literatura e jornalismo, cujo impacto sobre o texto literário não é, entretanto, fato recente - de certo modo, ocorre em boa parte da produção literária moderna que, aturdida diante da natureza caótica e múltipla da atualidade, encontra nele uma maneira viável de poder representar o caráter desordenado do cotidiano. Afinal, o jornal representa a disparidade de eventos do presente sem se deter diante da simultaneidade de fatos desprovidos, no cenário atual, de conexões lógicas. Todavia, nem sempre esta influência foi positiva ou permitiu à literatura avanço decisivo em seu modo de representar a complexidade da vida contemporânea. Esta influência, no "romance-reportagem", parece ter se tornado, no mais das vezes, negativa<sup>14</sup>.

---

<sup>14</sup> Davi Arrigucci Júnior, obra citada.

Isto é particularmente notável em seu modo de conceber a reportagem mas, sobretudo, em sua configuração do narrador. O romance moderno percorre trajetória que, embora sinuosa, parece conduzir para o desnudamento de sua própria natureza – e a de seu processo criativo. Essa ficção, contudo, parece se abastecer dos antigos estoques de formas literárias – há bons tempos abandonados – que insistem tanto em ocultar seu segredo quanto em criar ilusões: sugerem que, na obra, tudo que se diz é real e, sobretudo, verdadeiro. Tal romance não pode, por isso, prescindir de uma narrativa contínua, centrada no desenvolvimento de um núcleo temático capaz de aprisionar, em sua malha de letras, a atenção e a curiosidade do leitor.

A posição de seu narrador, identificado ao repórter, é também questionável. Em um mundo em que quase não há mais espaço para a subjetividade e em que a experiência pessoal é bastante improvável – como salientou Adorno<sup>15</sup> – a pretensão de narrar é já uma temeridade. A crença de que temos ainda algo significativo e importante a dizer é sobretudo de natureza ideológica. Ela afirma a existência de um sujeito – há muito desaparecido – que sabe tudo e percebe, munido de uma astúcia superior, o que ninguém mais consegue distinguir. Esta mistificação surge, no universo literário dos anos 70, tanto no memorialismo precoce da série *Cantadas Literárias*<sup>16</sup> como neste tipo de romance.

Esses romances são, em sua maioria, constituídos a partir dos bastidores da grande imprensa e se revelam uma maneira episódica e conjuntural de prolongamento da atividade jornalística. Eles se posicionam na contra-mão das experiências romanescas mais radicais desses anos, pois enquanto obras como A Festa, Armadilha para Lamartine, Quatro-olhos ou até mesmo Cabeça de Papel empreendem

---

<sup>15</sup>Th. Adorno, obra citada, pag 270.

<sup>16</sup>Cf. de Silvia Escorel, Um telefone é muito pouco; de Reinaldo Guarani, A fuga; de Reinaldo Moraes, Tanto Faz; de Marcelo Paiva, Feliz Ano Velho; todos da Col. "Cantadas Literárias" da ed. Brasiliense.

severa crítica ao jornal e à vida da redação, eles enaltecem o jornal e sua prática. Os romances de José Louzeiro - como Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia - são elaborados deste modo: por usar material sobre a violência policial, eles transformam-se nos meios (ou locais) que resguardariam, contra o silêncio e a brutalidade do presente, a verdade sobre os fatos reais. Eles simulam encerrar, em seus corações de papel, os segredos sobre os acontecimentos. Alçados à condição de objetos raros - e, mais significativamente, de objetos perigosos - o leitor, ao consumi-los na solidão e silêncio de sua casa, têm a impressão de que comete ato de inconformismo político que poderia, um dia, resultar nas labaredas do formidável incêndio da rebelião social. Todavia, seu coração lentamente pára de pulsar: quando a censura se extingue, sua vida se arrefece e esfria. A utilização da Reportagem pela literatura porém, nem sempre resulta em obras com estruturas narrativas problemáticas ou pouco convincentes. Tal técnica não é, em si mesma, perniciosa ao texto literário. Seu uso foi, nos anos 30, objeto de longa discussão na revista Linkskurve, editada pela "Federação dos Escritores Proletários Revolucionários" da Alemanha<sup>17</sup>, e envolveu autores como G. Lukács e B. Brecht.

Em 1931 Lukács, que havia acabado de chegar à Alemanha proveniente de Moscou, estava empenhado em formular as diretrizes gerais para a literatura revolucionária que, alguns poucos anos depois, redundaria em sua teoria do Realismo Crítico. Sua intenção, nesta época, era tanto a de superar as concepções "vulgares" acerca das relações entre literatura e política - que floresciam no interior do marxismo - como também de, ao mesmo tempo, combater aqueles autores que (como Brecht) defendiam a construção imediata de uma literatura proletária. Neste debate, publica críticas a dois autores ligados a Brecht - Willy Bredel e Ernst Ottwalt - afirmando que seus romances revelavam uma fraqueza

---

<sup>17</sup> Helga Gallas, Teoria Marxista da Literatura, ed. Siglo XXI, Buenos Aires - acurado estudo acerca do debate estético verificado nesta revista na Alemanha dos anos 30, e no qual apoio o essencial da argumentação subsequente.

fundamental: eles conteriam uma falha política porque suas narrativas não conseguiriam representar com eficácia a capacidade de resistência do proletariado. Tal defeito, porém, não provinha das características pessoais dos autores mas decorreria do método narrativo empregado por eles.

O objetivo desses escritores, todavia, era o de suprimir o caráter puramente ficcional da literatura. Para isso, pretendiam questionar o tradicional papel criativo do escritor para forçar a transformação do modo de relacionamento que este mantinha com seu material. O autor revolucionário e consequente seria aquele empenhado em organizar e dispor o material literário; o escritor criativo seria coisa do passado. A técnica preferencial desse organizador deveria agora estar apoiada no uso da Reportagem que, ao escolher um caso particular para a análise, é obrigada a exigir a intervenção explícita do autor, seja através de comentários ou da interrupção consciente da narrativa, na qual ele se dirige ao leitor para efetuar a conexão deste caso com o geral. Por sua lógica interna, esse método narrativo requer também a adoção da técnica da montagem que possibilita a organização dos documentos ou fragmentos isolados da realidade. Lukács, contudo, percebe que o uso de tais procedimentos implicariam o desvendamento da natureza da própria narrativa: os mecanismos e segredos de seu coração seriam enfim devassados. Para combater tal postura, apoiá-se na conhecida distinção hegeliana entre "representação conceitual e abstrata" e a "representação por imagens, sensível e concreta" - e conclui que tais técnicas não se prestariam ao uso literário: elas seriam adequadas ao jornalismo porque não são dirigidas jamais à fruição imediata, à sensibilidade do leitor. Elas, ao contrário, exigiriam a elaboração abstrata e seriam formas conceituais muito próximas às implicadas no conhecimento científico da realidade. Transportá-la para o texto literário resultaria em equívoco e em gesto inútil, pois suas funções e significados não seriam alterados.

O modelo proposto por G. Lukács como alternativa ao método empregado por Ernst Ottwalt é fornecido pelo romance de Leon

Tolstói que seria capaz de estruturar, num todo harmônico, toda a trama essencial das forças históricas básicas que tecem a realidade objetiva do eventual período histórico representado. Em outras palavras: a exigência do método narrativo verdadeiramente realista é representar cada indivíduo inserido num contexto histórico particular de modo a captar tanto seu caráter como suas características psicológicas ou ainda as transformações por ele sofridas em suas relações sociais, econômicas e políticas. É seu desenvolvimento psicológico que interessa fundamentalmente, pois só sua transformação torna possível a mudança de seus interesses. Mas não basta a tal método representar meramente o indivíduo: a representação é potente quando, em suas ações concretas, em suas mudanças ou em seu destino pessoal, traduz ou sintetiza as características gerais das relações sociais da época em que ele atua. Tais exigências requerem, entretanto, a necessidade da construção do enredo. Este não deve ser episódico, visto que é o fundamento da revelação sobre a verdadeira natureza das forças sociais atuantes e de suas relações. Ele ajuda a desvendar a trama do processo histórico e a romper a carapaça da reificação. Mas esta necessidade acarreta outra: o narrador deve ser onisciente; a totalidade da obra deve imperar sobre suas partes; a lógica interna deve se compor segundo o tradicional princípio de verossimilhança. Com estas exigências, o método narrativo proposto por Lukács a partir do modelo narrativo fornecido por L. Tolstói não comporta a ruptura da ilusão. Neste tipo de obra, a recepção requer o recalçamento do princípio construtivo empregado. O leitor deve perceber a obra "naturalmente".

Para Brecht, porém, a prioridade da produção cultural revolucionária deve estar ligada à tentativa de superação do efeito catártico da obra artística. A construção de uma totalidade fechada, ilusória e verossímil, que coopta a projeção imediata e sensível do leitor, propõe uma "forma aberta" apoiada em procedimentos novos – como o uso de documentos ou da reportagem, do processo de montagem e da ruptura da ilusão. Seu objetivo não é provocar emoção ou simpatia pela matéria narrada: é, antes, suscitar no leitor espanto sólido capaz de estimulá-lo a refletir

sobre aquilo que lê ou vê. A reflexão é aqui motivada: o objetivo é a eliminação dos valores ideológicos dominantes e o rompimento de seus consequentes hábitos mentais. O leitor, nestes casos, é convidado a pensar porque a obra surrupia dele os significados usuais do conhecimento. Ele deve perceber que, neste processo, a significação dos fatos depende realmente dele e, desta maneira, é estimulado a entender tanto o processo histórico como também sua própria situação. (Brecht desenvolveu, com esta finalidade, uma técnica artística específica: a "técnica do estranhamento". Ela objetivava interromper a narração para provocar no leitor - ou no espectador - o movimento instigante do pensamento). Neste sentido, diante da distinção proposta por Lukács, a qual visa também a separar os procedimentos jornalísticos dos literários, o método narrativo formulado por B. Brecht - que utiliza técnicas originárias do jornal - será tido como "conceitual" e, portanto, "não-artístico". O raciocínio lukacsiano, todavia, parece insustentável.

Com efeito, é preciso indagar se a utilização, no seio da produção literária, de tais procedimentos não altera decisivamente suas funções. Em outras palavras: o uso da montagem e da documentação pela literatura não transforma seus significados? Para Brecht - ao contrário do que pensa Lukács - isto é possível. Esta possibilidade torna viável um dos núcleos principais de sua estratégia literária: a proposta de "re-funcionalizar" as formas artísticas estabelecidas. Ela propõe, para fins revolucionários, a apropriação destas técnicas que, isoladas de seus contextos originais, alteradas em suas funções, devem agora ser dirigidas contra o aparato produtivo do qual nasceram. Elas transformam - e questionam - o contexto do qual são provenientes. A história mais recente das formas artísticas conhece muitos exemplos deste procedimento. Ele está presente no teatro épico do próprio Brecht, nos artificios da prosa de Flaubert ou na estratégia poética de Baudelaire. No Brasil, bom exemplo encontramos na música de Caetano Veloso - particularmente em Aracá Azul (1972) e em algumas canções do Tropicalismo.



## CAPÍTULO 1

### A FICÇÃO DOS ANOS 70 E A CRÍTICA LITERÁRIA

Após 1975, com o início do processo de abertura política tutelado pelo Estado militar, a prosa de ficção experimentou considerável expansão que redundou no aparecimento de uma variedade de obras que, no seu conjunto, pareceu provocar algum rompimento com a tradição literária e significativa vivacidade em seus rumos que, desde 1964, pareciam condenados à estagnação. Essa prosa recorreu a novos procedimentos literários, a modos radicais de constituição da narrativa e até mesmo à subversão dos gêneros herdados de nossa história cultural.

Todavia, essa produção ficcional não aparece ter sido ainda suficientemente estudada pela crítica literária<sup>1</sup>. Em ensaio conhecido, intitulado "Literatura e Política: A experiência brasileira"<sup>2</sup>, Fábio Lucas foi um dos pioneiros a investigá-la. Seu objetivo, entretanto, é verificar como essa ficção reagiu ao golpe militar de 64. Destaca, em linhas gerais, que ela demorou a oferecer a ele uma resposta literária adequada pois, por razões históricas objetivas, ficou acuada e impotente para entender, em profundidade, o significado real da ação dos militares golpistas. Inicialmente tímida, reagiu através da sátira e do deboche para somente após 1968 esboçar uma atitude literária mais agressiva e

---

<sup>1</sup>A rigor, a prosa de ficção da década de 70 foi estudada apenas por Janete Gaspar Machado em "Os Romances Brasileiros Nos Anos 70", Ed. da UFSC, e por Flora Sussekind em "Literatura e Vila Literária. Os Anos de Autoritarismo", ed. Jorge Zahar, RJ.

<sup>2</sup>Cf. Fábio Lucas, "Literatura e Política: a Experiência Brasileira", in "Vanguarda, História e Ideologia da Literatura", Ed. Ícone, Belo Horizonte, 1985, pag 94 a 146.

consequente: a sátira e a paródia foram então gradativamente substituídas por generalizado "desejo documental". Ou seja, por sentimento e vontade arraigados de documentar e registrar os fatos históricos recentes, de anotar as principais transformações ocorridas em nosso cotidiano ou em nossa paisagem social. Este desejo de fixar no texto os fatos implicou o aparecimento de duas tendências literárias básicas: a prosa descritiva - cujo modelo exemplar seria Um Dia no Rio e o "romance reportagem" - iniciado por Macedo de Miranda com O Rosto de Papel (1969). Também resultante dessa ambição surgiria, mais tarde, tanto o memorialismo político dos exilados como, após 1975, uma prosa ficcional capaz de oferecer resistência mais maciça aos acontecimentos políticos posteriores a 1964 e que implicou a necessidade de criação de formas literárias novas.

A análise de Fábio Lucas, porém, embora identifique com certa precisão as principais linhas de força da produção literária da década, é prejudicada significativamente por alguns fatores decisivos. Um deles é, certamente, a preocupação em apontar as "respostas políticas" da literatura ao golpe - o que, decididamente, não é tarefa simples. Outro problema é o uso da categoria de "atraso da forma", derivada da categoria não estética de "atraso da consciência". O uso deste conceito mais confunde do que esclarece e implica em nítidas desvantagens: ele desloca, por exemplo, a atenção para a necessidade de se explicar convincentemente a origem e o sentido social desse atraso e, além disso, implica ainda a afirmação de outro elemento - tomado como padrão - que serve como referência e ao qual uma coisa, pode-se dizer, está "atrasada". (De fato, é difícil sustentar que a literatura brasileira atual esteja "atrasada". Em relação a quê ?) Esta concepção pressupõe ainda uma questionável visão "progressiva" da história.

Também o livro de Janete Gaspar Machado<sup>3</sup> parece padecer de

---

<sup>3</sup> Janete Gaspar Machado, obra citada.

limites bastante estreitos na análise de tal produção literária. Sua pesquisa é prejudicada em demasia por dois fatores fundamentais: ela obedece excessivamente ao padrão dos relatórios científicos predominante em certos meios universitários e, por isto, se limita apenas a oferecer, em texto confuso, uma descrição sumária dos procedimentos utilizados por algumas das principais obras do período. Entretanto, não procura interpretá-las jamais nem consegue explicar satisfatoriamente o sentido e o uso destas novas técnicas. A fraqueza maior de seu trabalho provém da intenção de verificar se essa produção ficcional rompe ou não (e em que medida) com os parâmetros estéticos postos em voga pelo modernismo. Ela deixa assim de explicar a trama complexa que essa ficção estabeleceu com as imposições originárias da conjuntura histórica. Sua análise, enfim, não é nem explicativa nem interpretativa: ela evita as águas mais revoltas da análise para lançar âncora nas águas tranquilas da mera descrição.

Em patamar bem superior, a ficção dos anos 70 é também objeto de investigação de Antonio Candido, que à ela dedica interessante ensaio intitulado "A Nova Narrativa"<sup>4</sup>. Neste texto, pretende estudar tanto as raízes da atual prosa brasileira, incrustadas nos momentos mais marcantes de nossa história cultural, como suas tendências e principais procedimentos. O encaminhamento de sua análise, sempre atenta e instigante, é porém algo surpreendente. De fato, apesar da avaliação rigorosa das tendências ficcionais mais atuantes da década, é possível verificar em sua postura crítica (sobre esse período) uma analogia estreita com sua maneira de entender a produção literária dos anos 30 e também a do Estado Novo<sup>5</sup>. O fundamento dessa analogia é uma determinada concepção acerca das complexas relações - quase sempre fugidias ou enganosas - entre a literatura e a política<sup>6</sup>.

---

<sup>4</sup> Antonio Candido, "A Nova Narrativa", in A Educação pela Noite e outros ensaios, Ed. Atica, SP, 1987 pags 199 a 215.

<sup>5</sup> Cf. também "A Cultura e a Revolução de 30", também de A. Candido obra citada, pags 181 a 198.

<sup>6</sup> Esta posição de A. Candido sobre esse assunto é complexa e de forma alguma se esgota nos textos apontados. Entretanto, nos dois

Com efeito, tanto em sua análise da produção cultural do Estado Novo como na daquela que atravessou os anos mais brutais da recente ditadura militar, Candido parece identificar a presença de forças repressivas capazes, nos dois casos, de provocar acentuado esvaziamento da vida literária que, sem aparente apetite histórico ou social, parece se alegrar com as guloseimas ralas oferecidas pelo experimentalismo formal mas "sem nenhuma ressonância humana". Simplificando bastante; o autor parece relacionar esses surtos de experimentalismo, movidos pelo desejo de inovar, com a ruptura da vida democrática e, inversamente, relacionar os momentos culminantes e agitados da atividade cultural mais fecunda - aqueles em que as formas literárias se adequam de modo complexo às substâncias sociais mais relevantes - com os períodos de nossa história em que a vida democrática predomina. Mirada deste ângulo, a ficção da década de 70 será por ele desconsiderada: ela seria demasiadamente apegada às questões e imposições da conjuntura histórica.

Exemplo adequado deste tipo de relacionamento entre literatura e política encontramos em sua valorização da prosa dos anos 30. Segundo o ensaísta, muitas das soluções técnicas encontradas pelos romancistas desse período resultaram não propriamente da herança literária ou de suas próprias pesquisas mas de suas posições políticas radicais:

"A posição politicamente radical de muitos desses autores fazia-os procurar soluções antiacadêmicas..."<sup>7</sup>.

Ou seja: para ele, a qualidade literária desses romances - ou de parte deles - depende, em alguma medida, da qualidade política

---

textos citados aparece com clareza, embora de forma simplificada, a relação entre Cultura e Política em épocas fortemente ditatoriais, que é o que nos interessa aqui. Sua postura geral é, porém, bem diversa desta e dá conta desta relação em momentos diferentes da História Literária Brasileira.

<sup>7</sup>Cf. Antonio Candido, A Nova Narrativa op. cit., pag 205.

de seus criadores (tal postura, porém, aparece sempre matizada em seu texto e em nenhum momento resvala para o lugar comum da crítica literária menos rigorosa ou daquela inspirada no marxismo vulgar).

"A radicalização política desse autores surge também como a responsável pela acolhida que eles deram aos modos populares de expressão..."<sup>8</sup>

O que gerou uma forte "desliterarização" da obra. O sentido desse conceito não é claro mas ele parece traduzir, para o plano literário, o fenômeno político da democratização da cultura - que efetivamente atingiu a estrutura narrativa do romance do período apontado e resultou "na aquisição de estilo mais coloquial para a prosa, tornando-a mais aberta" tanto para os leitores como para os escritores.

Ao analisar a produção ficcional dos anos 70, contudo, aparenta inicialmente considerar a condição politicamente desfavorável à vida cultural e, por isso, reconhece nela apenas valor circunstancial. As obras que de fato valoriza são aquelas que, na mesma época, "não tiveram preocupação alguma em inovar" - o que não deixa de ser uma maneira de tentar resistir aos modismos e aos imperativos da conjuntura, que exigia novidades estéticas. Essas obras são: Maira, de Darci Ribeiro, as memórias de Pedro Nava e Três Mulheres de três PPPS, de Paulo Emilio Salles Gomes. No geral, entretanto, as outras obras resultariam, para Candido, das imposições mais ou menos ríspidas da conjuntura e seriam manifestações ou de forte "sentimento de oposição" de uma geração de escritores "vítimas da repressão" e da "amargura política" ou de acentuada predisposição para formas radicais de "Vanguardismo Estético". Trata-se, pois, de prosa datada resultante das tentações fáceis de inovar e pouco capaz de resistir aos apelos mais imediatos do momento cultural.

---

<sup>8</sup> Cf. Antonio Candido, "A Revolução de 30 e A Cultura", obra citada, pag 195.

No entanto, aponta algumas inovações importantes nesta prosa: entre elas, destaca mudanças nas técnicas literárias que teriam sido suscitadas, de alguma forma, pela modernização recente do país - como a tendência para a fusão do narrador e da personagem, o que significa ruptura real com nossa herança literária oriunda do naturalismo e cuja tradição narrativa permitia ao narrador em terceira pessoa manter, através de sua aparente neutralidade, certo distanciamento da matéria narrada. Nesta distância, ele preservava sua própria posição social. Mas tal técnica pode ter efeitos perversos, pois ela reduz o espaço do "outro" no texto: quando esse surge, ou é anulado pela manutenção da neutralidade do narrador - como ocorre no uso do discurso indireto - ou se funde a ele, como acontece com o discurso indireto livre. A voz do outro, do elemento popular socialmente diferenciado da posição do narrador, só aparece com o uso do discurso direto - fato que provoca algum desequilíbrio formal na narrativa. Somente nestas condições - e isto é decisivo aqui - pode eclodir a linguagem popular ou coloquial rompendo com a fala do narrador culto. A ficção da década de 70, todavia, suscita profunda alteração nestes procedimentos literários, pois a narrativa predominante passa agora a ser feita em primeira pessoa. Tal fato parece ter duas origens distintas: no plano propriamente literário, provém da obra de Guimarães Rosa e, no plano temático, da nova realidade urbana, "com seu grau de violência extremada, de situações muito brutais e que parecem exigir a apreensão imediata do personagem"<sup>9</sup>. Rompe-se, com isso, a distância social entre narrador e matéria narrada e o narrador culto tende a desaparecer para dar lugar ao popular. A consequência desta alteração é cristalina: ela provoca inusitada descentralização da narrativa que, por assim dizer, rompe com o monopólio da fala e do saber para dar a voz ao outro, ao marginalizado social, ao pária cultural. Entretanto, o curioso aqui é que o crítico não considera essa nova técnica uma conquista literária, uma posição esteticamente avançada - coisa que não deixa de causar espanto visto que, em outro contexto, valorizou a

---

<sup>9</sup>A. Candido, "A Nova Narrativa", obra citada.

assimilação dos modos populares de expressão e o fenômeno da "desliterarização". Agora, porém, - não inteiramente sem razão - prefere desconfiar desses procedimentos indagando se esta ficção, através de tais meios, não está criando um "novo exotismo de classe média". A questão é pertinente: afinal, se atentarmos para os efeitos da truculenta repressão política à vida cultural perpetrada pela ditadura militar, podemos observar que alguns de seus setores - incapazes de encontrar algum canal de participação política - podem ter consumido avidamente qualquer produto que, de um modo ou de outro, pudesse dar vazão a seus interesses pelas questões populares (o populismo cultural, afinal, ainda estava bastante vivo nesses anos). Todavia, o problema pode também apontar noutra direção: pode, por exemplo, significar avanço real das técnicas literárias que, afinal, aparentam manter alguma íntima relação com o processo de modernização do país que consolidava, na paisagem urbana, a presença (incomoda?) das massas.

No plano literário, tal fenômeno talvez tenha acarretado o enfraquecimento social da narração em terceira pessoa. Em Grande Sertão Veredas, a narração centrada em jagunço veterano - homem formado na experiência crua e dolorida de sua aventura errante pelo sertão de Minas Gerais e que não domina os segredos da vida cultural nem pertence às camadas dominantes - pode representar a raiz literária desse processo. Também a tendência ao fracionamento do conjunto social, ao agravamento de seus conflitos e tensões, talvez tenha auxiliado a construir o novo chão social desse descentramento narrativo que abriu verdadeiramente à prosa de ficção possibilidades reais de inovação e de representar, na pele do texto, as contradições mais profundas e a diversidade dos novos agentes sociais. Silviano Santiago, inclusive, aponta que esse procedimento foi o responsável pelo aparecimento de uma nova literatura: a das minorias<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Silviano Santiago, Vale Quanto Pesa (já citado) pag 80.

O uso desta técnica narrativa parece decorrer das novas necessidades literárias. A ficção, tímida e acuada no início da década, conseguiu (após 1975), encontrar o eixo dos problemas capitais do período. Tomada de súbita coragem, movida pela necessidade de narrar a paisagem social e política tão modificada (quanto devastada), instigada pelos desafios colocados pela modernização - cuja face mais visível é a explosão autoritária da indústria cultural, que a fustiga e lhe sarrupia parte de seu próprio papel social - ela foi obrigada a buscar novas soluções formais para poder de fato oferecer a estas imposições originais respostas verdadeiramente adequadas. Alterar seus procedimentos narrativos foi alternativa não apenas para dar fala ao socialmente reprimido mas forma de questionar - mais atrevidamente - a figura do narrador tradicional ou a própria figura do intelectual: coisa que implica, por particularidades da estrutura social brasileira, em questionar o produtor de romances, o quê conduz à reflexão mais abrangente sobre os impasses gerais da literatura. Além disso, narrar a história recente do país ou elaborar romance histórico - que foi um dos desafios do momento - requereu novas técnicas.

é possível que estes elementos fundamentais da narrativa da época (talvez) tenham até propiciado o aparecimento de uma variedade de narradores novos - como o mendigo de Mês de Cães Danados, (de Moacyr Scliar) que, ao início de cada capítulo, só começa a narrar mediante o pagamento do relato pelo ouvinte. A descentralização da narrativa não parece ser, neste aspecto, incompatível com a adoção, por parte desta ficção, da técnica de narrar em primeira pessoa.

Entretanto, parece ter sido Davi Arrigucci Júnior quem apontou, em profundidade, os problemas gerais (e mais graves) desta ficção<sup>11</sup>. Para ele, o romance dos anos 70, embora não mantenha a qualidade do romance dos anos 30, ao menos resgata da apatia e quase silêncio que imperou após os anos 50, a prosa. Sua

---

<sup>11</sup> Davi Arrigucci Júnior, "Jornal, Realismo alegoria ..." obra citada, pags 79 a 116.



análise não é contudo fácil: ela apresenta algumas particularidades que tentaremos agora resumir. Para o crítico, surge na década acentuado desejo de se produzir obras de ficção próximas ao realismo - ou seja, que se mantenham fiéis ao uso tradicional do princípio da verossimilhança. São textos de forte impulso mimético atados à tradição documental que caracteriza a história geral do romance brasileiro e constituídos preferencialmente - e nisto reside uma de suas novidades - através de ligações mais ou menos complexas com as formas de representação do jornal. De modo geral, os resultados deste relacionamento geraram diferentes tipos de obras que, porém, apresentaram problemas comuns. Estes tipos foram: o "romance-reportagem" - como Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia, de José Louzeiro, construído através do uso da reportagem e que, "ao narrar um caso da página policial do jornal, um caso de violência, pretende transcender este acontecimento para aludir a outra coisa: à violência geral que caracterizaria então a vida social brasileira"<sup>12</sup>. Este tipo de composição, realça o ensaísta, é "alegórica". A segunda tendência é aquela verificada principalmente em romances como Reflexos do Baile, de Antonio Callado - constituída especialmente através da utilização dos procedimentos propriamente jornalísticos, como a montagem - e, finalmente, obras como Cabeça de Papel, de Paulo Francis, que pretende narrar a história recente do país através da análise da vida da redação de um grande jornal e que, por isso, é também romance "alegórico". Em outras palavras; embora todos estes romances apresentem características estritamente individuais e particulares, revelam também um traço comum notável: são obras "alegóricas", apesar de pretenderem representar o que aconteceu no Brasil a partir do golpe de 1964. Reside neste ponto, para o crítico paulista, o principal problema dessa produção literária; afinal, como conciliar a visão alegórica "que tende para a abstração" com as exigências da verossimilhança? Como representar a realidade histórica concreta através de procedimentos que tendem para o genérico, à abstração e ao conceito?

---

<sup>12</sup> Idem, pag 80-81.

Esta dificuldade, "presente em toda produção ficcional brasileira dos anos 70", é determinada pela complexidade da conjuntura histórica. Entretanto, ela não advém apenas da situação política particular e tampouco de alguma forma social de resistência que, através de sutis subversões lingüísticas, consiga burlar e vencer o poderoso aparato repressivo do Estado militar. Sua raiz está assentada no próprio processo de reorganização do capitalismo no Brasil, cujo dinamismo passa a impedir objetivamente a possibilidade de ainda se nomear a totalidade da vida social. Este impedimento, dificuldade real, provoca o esfacelamento da narração - que passa a adotar o uso do fragmento. Exatamente por tais características, por tais dificuldades - de soluções complexas - o crítico conclui que esta ficção não avança esteticamente. Ao contrário, apenas reproduz "caminhos já exaustivamente trilhados" sem conseguir superar o impasse literário do período.

Apesar da severidade do julgamento e da depuração da análise, elaborada com máximo rigor conceitual, é possível notar alguns problemas e critérios que ajudem não apenas a esclarecê-la como também apontar mais, solidamente, seus limites ou eventuais pontos polêmicos.

Inicialmente, é preciso destacar que, nessa época, a conjuntura cultural estava fortemente marcada pela presença do jornal, cuja preponderância se devia à ação da censura<sup>13</sup>. Esta não desejava apenas silenciá-lo e, assim, impedir a circulação corriqueira de informações - coisa que, afinal, prejudica ao leitor e a toda a sociedade - mas efetivamente controlá-lo. Ela pretendia apagar de sua carne de papel as marcas mais brutais e

---

<sup>13</sup> Nestes anos, há grande expansão de um tipo "alternativo" de Jornal que ficou conhecido como "imprensa nanica". Teve grande importância na militância cultural da década; sua existência prolongou, de algum modo, a relação entre cultura e política verificada nos anos 60. Seu segredo era sua "independência", sua recusa em se organizar de modo industrial. Foi um marco na defesa da produção "artesanal" do Jornal. Os mais célebres foram: Opinião, Movimento, Versus, Em tempo e Beijo.

imediatas da situação histórica para poder impor, em suas páginas, o tom ameno da informação ligeira e divertida. Talvez por isso o jornalismo tenha vivido, nesses anos, situação exdrúxula: por um lado, a censura desejava subverter seu tradicional papel para forçá-lo à modernização adequada aos objetivos políticos do Estado; por outro lado, ele não publicava (por motivos óbvios) o que sabia. O resultado desse impasse é, em parte, a exaltação, pela cultura do momento, dos bastidores da vida do jornal - que culmina com a consagração do jornalista como uma espécie de herói. José Louzeiro provém desta situação, e seus romances dão vivacidade a essas concepções conjunturais.

Alguns anos mais tarde, porém, ele conheceria relativo desprestígio em sua importância, provocado tanto pela supressão da censura como pelo crescimento do noticiário televisivo. Sua proponderância cultural, porém, e o grau de militância que desencadeou, causaram considerável impacto na literatura. As relações entre eles, neste contexto histórico, foram fecundas e complexas e certamente forneceram material para muitas das obras literárias do período. Davi Arrigucci foi, sem dúvida, um dos primeiros críticos a perceber em profundidade essa intimidade entre eles.

Entretanto, se sua reflexão, no mais das vezes, procura esmiuçar detalhadamente as várias nuances implicadas nessa convivência, em alguns momentos ela tende para a generalização que, frequentemente, apaga as diferenças reais e decisivas entre essas obras. Além disto, talvez excessivamente preocupado em esclarecer a natureza e as consequências - positivas ou negativas - dessa relação, ele deixa de apontar a gênese, ainda que tímida, de uma nova consciência narrativa em algumas dessas obras. Do mesmo modo, sua generalização permite enquadrar toda essa produção como "alegórica", mas talvez seu uso do conceito de "alegoria" possa, de alguma maneira, ser tomado como objeto de discussão.

O objeto preferencial de sua análise, desta forma, não é de fato a obra de J. Louzeiro mas (principalmente) o romance de

Paulo Francis, Cabeça de Papel. Isto ocorre por vários motivos. Davi Arrigucci destaca na obra desse ficcionista três aspectos decisivos<sup>14</sup>: o fato de querer representar a história recente do país a partir do cotidiano vivido na redação do grande jornal, visto pelo "ângulo particular do jornalista situado próximo aos centros do poder". Neste sentido, tenta aludir à totalidade representando a vida e os acontecimentos "que envolvem apenas 0,3% da população brasileira". Em segundo lugar, aponta que o narrador do romance é extremamente autoritário, "com consciência poderosíssima que jamais cede a palavra e que pretende abordar todos os assuntos, falar dos mais diferentes níveis da realidade". É narrador completamente onisciente e centralizador obedecendo, em sua construção, ao modelo mais tradicional largamente utilizado pela ficção do século XIX. E por fim, que Cabeça de Papel, adotando como modelo a obra de Proust, pretende destruir o romance através da confissão do narrador. Mediante tais características, pode então apontar os pontos de desequilíbrio do livro - como sua incongruência ao adotar a visão alegórica ou narrativa excessivamente centralizadora, que reduz toda diferença às zonas-mortas da insignificância. Se tal caracterização da obra do escritor e jornalista é, no geral, correta, ela deixa de apontar, todavia, alguns outros pontos básicos que podem ajudar a fixar a natureza de tal romance. Neste aspecto, embora de fato ocorra uma excessiva - no limite do intolerável - centralização da fala que reforça a posição do narrador (quase) narcísico e sem dúvida demasiadamente autoritário, (coisa que o situa na contra-mão dos eventuais caminhos mais progressistas do território literário) sua tendência à digressão faz emergir uma motivação mais ou menos inédita no seio da produção ficcional da época. Seu ponto aparentemente mais avançado é justamente esta pretensão de explodir a forma romanesca tradicional, de transformá-la irremedialmente - mas tal alvo parece colidir com as idéias mais gerais do período que afirmam a possibilidade da literatura ocupar, mediante o "déficit" de informação causado pela censura ao

---

<sup>14</sup>Davi Arrigucci Jr, obra citada, pags 87 e segts.

jornal, uma função meramente documental e informativa. Francis rompe com este lugar comum do momento histórico e formula uma pretensão nova - como depois ocorrerá com outros escritores da época. Ele supera, em sua obra, esse ideal circunstancial que reduz o alcance literário do romance. Isso implica em duas consequências: por um lado, sua narrativa avança para a zona fronteira dos diversos gêneros literários e se instala neste território neutro, provocando rompimento dos limites tradicionalmente reconhecidos. Neste sentido, o romance é ao mesmo tempo depoimento, memórias, ficção, ensaio, reportagem jornalística. Por outro lado, porém, parece recuperar o antigo ideal literário que o faz retroceder: seu narrador pretende não apenas escrever obra inovadora, cunhada nos ramos mais altos e inatingíveis da folhagem literária mas, principalmente, escrever a derradeira obra - aquela que, por suas qualidades, encerra de uma vez por todas a aventura ficcional. Tal pretensão está assentada na consciência da transgressão dos gêneros e na percepção das alterações brutais nas condições materiais da produção literária.

Contudo, o resultado geral do romance não é brilhante - na verdade, a luz que projeta não é a das possibilidades literárias mais progressistas do momento. Sustentadas por frases em transe, constitutivas de uma espécie de sintaxe alucinada - da embriaguês, pois parecem movidas "a álcool e cocaína" (como salienta Davi) - o narrador desanca tanto "a miséria da tradição literária brasileira" como lamenta as transformações culturais; postura que, afinal, acaba por desembocar nas águas barrentas e turvas de uma visão apocalítica sobre o destino das massas, da cultura e do país. Esta visão, porém, está muito próxima tanto da abdicação da atividade literária como da aceitação passiva e resignada das novas condições materiais da conjuntura, o que talvez ajude a explicar o tom de desespero que domina largamente o romance - tão bem salientado por Davi Arrigucci. Contudo, esse aspecto não salva o texto. De fato, seu narrador aparenta, em última instância, estar verdadeiramente atormentado pelas possibilidades históricas que tematiza e que lhe são impostas pela conjuntura e, deste modo, oscila entre o fazer literário, a distância crítica e a pura e

simples adesão irrefletida à nova realidade. Cabeça de Papel parece verdadeiramente constituído por estes impasses objetivos. Como afirma seu narrador:

"É o fim da linha. A crosta se transforma em carcaça. Os vermes esperam a refeição"<sup>15</sup>.

Como se trata de ficção memorialista, quase autobiográfica, podemos encurtar um pouco a distância que separa autor e narrador e, conseqüentemente, verificar como Paulo Francis, aos poucos, abdicou do ofício de ficcionista para assumir a postura de jornalista. Trajetória social comum a outros autores do período mas inversa à de Antonio Gallado que, ao contrário, abandonou gradativamente o ofício de jornalista para se dedicar, em tempo integral, à literatura - coisa que parece ter resultado "num maior cuidado artesanal na elaboração de suas obras" - como anotou já Davi Arrigucci<sup>16</sup>.

Esta ordem de acontecimentos suscita alterações profundas no estilo de Paulo Francis, de modo que mesmo seu texto de natureza jornalística não sai ileso. Ao contrário, guarda em sua carne as cicatrizes da época: aos poucos, perde tanto a densidade vertiginosa da frase como afroucha também a concisão, que pareciam constituir o coração do seu estilo. Despojado de seus elementos mais poderosos, capazes de provocar os maiores impactos, ele se reduz a uma retórica bonachona que poderia ser a solução regressiva dos impasses que experimentou verdadeiramente em seus romances - especialmente em Cabeça de Papel. Tais considerações, entretanto, parecem implicar a necessidade de aprofundarmos tanto as relações entre literatura e jornalismo (o que faremos posteriormente) como sobre o núcleo da argumentação de Davi Arrigucci Júnior, que aponta para o caráter alegórico desta ficção.

---

<sup>15</sup> Paulo Francis, Cabeça de Papel, pag 100.

<sup>16</sup> Davi Arrigucci Júnior, "Pedaco de Conversa" (Resposta a A. Callado) in Enigma e Comentário, Cia das Letras, SP, 1987, pag 115.

A reflexão sobre a natureza moderna da alegoria foi desenvolvida, pela primeira vez, por Walter Benjamin em uma tese sobre o drama barroco alemão. Talvez se possa até efetivamente argumentar - como fazem tanto George Lukács como Peter Bürger<sup>17</sup> - que Benjamin pretendia verdadeiramente refletir acerca do caráter dos movimentos "de Vanguarda" do início do século e construir um princípio estético que justificasse os procedimentos artísticos por eles utilizados. Porém, para alcançar tal objetivo, adotou - à sua maneira de ensaísta - caminho sinuoso que exigiu o desvendamento do procedimento alegórico praticado pelo drama barroco alemão. Neste estudo, Walter Benjamin demonstra qual é o verdadeiro núcleo da visão alegórica e as práticas por ele implicadas.

A visão alegórica requer, inicialmente, espécie de drástica ruptura para com as formas de representação mais usuais do processo histórico. Ela prescinde da estabilidade das formas clássicas ou dos processos que evocam realidades harmônicas. Ao contrário, ela se constrói nas zonas mais subterrâneas - e soterradas - da representação. Ela pretende, por isto mesmo, fixar num rosto desfigurado tudo aquilo que a história comporta de sofrimento. Representação ousada de misérias várias, de horrores, dores, angústias, a alegoria parece querer desvelar o lado fúnebre do transcorrer histórico. Sua atenção não está voltada para os sucessos, para os monumentos, para tudo aquilo que brilha - ainda que de modo fugaz - no céu límpido da história: ela se concentra no esforço de representar as forças obscuras que apontam para a destruição do que existe - para a morte. Ela está, neste sentido, profundamente comprometida com uma visão da história como decadência - ou antes, e de modo mais preciso, como irreversível degradação. Originária de antigos procedimentos religiosos, parece se lançar esperançosamente para uma realidade transcendente que, contudo, com o declínio da religião e da imagem do mundo amparado por Deus, se revela e se espatifa - enquanto projeção da vida

---

<sup>17</sup>Peter Burger, Teoria da Vanguardia, Barcelona, 1983 e G. Lukács; O Realismo Crítico Hoje, Ed. Coordenada de Brasília, 1969.

superior - no solo comum da realidade histórica.

O procedimento alegórico básico decorre destas características. Ele consiste em arrancar abruptamente um elemento qualquer do contexto do qual é originário: tal elemento é vítima de uma violência inusitada que o isola para melhor congelar o conjunto de significações oriundas das relações contextuais que determinam seu sentido - que é precisamente o alvo a ser eliminado. A alegoria deseja privar um elemento de suas funções e significações habituais. Esta violência o emudece: ela apaga o brilho de seu sentido para reduzi-lo, de modo irremediável, a uma insignificância. Despojado, reduzido a nada, arrancado da totalidade de seu solo original, o elemento alegórico se manifesta no fragmento: quando este emerge, sua face insignificante faz cessar a aparência da totalidade. O mundo se transforma em cacos, esparrasas ruínas, e a totalidade se revela ilusória. Neste momento, a lógica deste procedimento aparece como a supressão do sentido do mundo e da totalidade: a realidade se dissolve em sombras, figuras e formas fugidias, movimentos insuspeitados que resistem ao apelo da significação. "No reino do pensamento, as alegorias correspondem ao que são as ruínas no reino das coisas"<sup>18</sup>.

Todavia, a destruição de um sentido presumível comporta a possibilidade do alegorista agir. Sua ação é também uma ação semântica. Ele age indiscriminadamente e de forma inusitada: cada coisa, cada elemento, cada idéia pode se tornar uma presa de sua fúria significativa. Midas da significação, "ele age como o Príncipe o reino da política: procura estabilizar a história através da emergência do sentido"<sup>19</sup>. De acordo com a sua vontade, tudo pode significar tudo. Talvez exatamente por isso a construção de obras alegóricas implique em dois momentos distintos: no primeiro, emerge a ação devastadora do alegórico no tratamento de

---

<sup>18</sup>W. Benjamin. *Origens do Drama Barroco Alemão*, citado por G. Lukács, obra citada, pag 71.

<sup>19</sup>Sérgio Paulo Rouanet, *Introdução à As origens do Drama Barroco Alemão*, Ed. Brasiliense, SP, Vol 2 das obras Escolhidas de W. Benjamin, pag 30 (e segts).



seu material. é o momento em que este é arrancado de seu contexto, despojado de suas funções nos confins do território do anonimato ou da insignificância. No segundo, se revela a ação do artista alegórico que pode agora imprimir a tudo qualquer sentido. Porque o alegórico trata seu material como coisa qualquer, como coisa desprovida de significado.

Entretanto, a lógica do procedimento alegórico exige agora outro princípio construtivo mais adequado para elaborar a trama que envolverá os fragmentos: a montagem. Tal princípio construtivo não é estranho às Vanguardas artísticas do início do século; ao contrário, ele foi a principal ferramenta artística delas. (E ressurge, com grande vitalidade, na ficção brasileira dos anos 70 que examinaremos adiante). Convém, entretanto, realçar ainda alguns traços dos argumentos utilizados por Davi em sua análise da prosa de ficção da década de 70.

De fato, cabe a questão: qual a natureza e a origem de sua argumentação sobre a alegoria? Ela parece insistir em alguns aspectos marcantes, como a eventual inadequação da alegoria para representar a história concreta, já que ela tende para a abstração; a representação - por alguns dos romances do período - da história como "uma história que não passa pelo povo" e, finalmente, na apreciação geral negativa sobre esta produção ficcional, já que ela não inova, "apenas reproduz caminhos já há muito percorridos". Ora, apesar do tratamento relativamente benevolente que o autor confere à alegoria, a base do seu raciocínio parece estar enraizada na concepção de George Lukács.

Em estudo incluído em O Realismo Crítico Hoje<sup>20</sup> G Lukács reflete sobre a natureza da alegoria a partir do ensaio de Walter Benjamin. Sua argumentação (contra esse último) concentra-se em alguns pontos que procuraremos agora resumir e comentar. O problema inicial apresentado pela visão alegórica, segundo o

---

<sup>20</sup> G. Lukács, "A concepção do Mundo Subjacente à Vanguarda Literária", in obra citada, pag 33 a 76.

crítico húngaro, é que "ela dissocia o mundo, fundamentando-o numa transcendência essencial e cavando, conseqüentemente, um abismo entre o homem e o real"<sup>21</sup>. Prossegue fazendo uma distinção entre duas diferentes maneiras de se construir a visão alegórica: "...começar por sublinhar a diferença, tal como ela nos é revelada pela história, entre os casos em que o primado da transcendência significa, em relação às tendências para a imanência, um "ainda não" (Bizâncio e Giotto) e aqueles em que se deve ver um "não mais", o que corresponde precisamente ao presente exemplo"<sup>22</sup>. (Ou seja, ao caso das Vanguardas). A consequência dessa dissociação do mundo e da subsequente negação da realidade imanente conduz, segundo Lukács, à negação da própria história. A alegoria surge, para ele, como uma fixação rígida - sintetizada numa imagem mais ou menos primitiva e transcendente - do próprio tempo real da história. No entanto, parece que Lukács distorce, para seus próprios fins, as afirmações e o fio condutor do raciocínio desenvolvido por Walter Benjamin. Deste modo, insiste na relação entre alegoria e morte da historicidade - alterando o significado preciso que Benjamin atribuiu à alegoria. Ou seja: o que está aqui em jogo? Certamente, a crítica lukacsiana aponta para o significado do conceito de História. Segundo W Benjamin, a alegoria rompe com a representação da História como um caminhar para o progresso; ao contrário, a alegoria constitui um olhar atento para tudo aquilo que se revela transitório ou capaz de ruínas: ela afirma a imagem da história como degradação. Tal concepção, contudo, é o polo oposto da visão do crítico húngaro. Para este, a História é de fato a construção da verdade e implica, necessariamente, em progresso e finalidade. Neste sentido, a visão benjaminiana tende a uma "subjativização do tempo". A arte alegórica, deste modo, traduz um processo de decomposição e está condenada, por isso, a degradar-se também. O núcleo da argumentação lukacsiana parece residir especialmente neste ponto. Seu objetivo é demonstrar precisamente que a alegoria, ao poder

---

<sup>21</sup>G. Lukács, obra citada, pag 66.

<sup>22</sup>Idem, op. cit., pag 67.

significar livremente qualquer coisa, está assentada numa subjetividade arbitrária que é incapaz de dar conta da efetiva realidade histórica. Talvez tomado pelo "fetiche da objetividade", Lukács percebe na significação alegórica uma ameaça porque ela implica em modo radical de reconhecer a ausência de sentido na composição da totalidade. Para ele, "ela suprime o típico, reduzindo o pormenor ou cada aspecto do real ao nível duma simples particularidade"<sup>23</sup>. E, finalmente, conclui destacando que a alegoria, por seu impulso original rumo à transcendência, não consegue jamais captar a realidade efetiva. Esta inadequação para representar de modo realista acaba por imprimir na arte de Vanguarda uma "tendência para substituir o tipo concreto por uma particularidade abstrata"<sup>24</sup>. A utilização da representação alegórica, mobilizando novos procedimentos técnicos, "acaba por fazer desaparecer qualquer forma literária".

Esta breve exposição da argumentação de Lukács contra a visão alegórica esclarece razoavelmente o caráter da análise de Davi Arrigucci Júnior. A filiação ao estudo apontado parece real embora o autor procure tratar a questão da alegoria de modo positivo - mas as objeções contra ela formuladas pelo crítico paulista parecem de fato percorrer os caminhos trilhados pelo autor húngaro. Todavia, é preciso destacar que o objetivo teórico de Lukács é refutar tal visão para atingir os movimentos de Vanguarda do início do século - dos quais W. Benjamin seria o teórico. Ele pretende condenar, como forma de decadência, o uso dos novos processos técnicos postos em voga por esta produção literária considerada como forma de permanência do naturalismo. Deste modo, Lukács pretende defender, como modelo ainda insuperável de manifestação romanesca, o grande realismo desenvolvido no século XIX. Seu objetivo é preservar esta forma literária, a única que seria ainda capaz de representar a trama íntima da estrutura profunda da sociedade burguesa. No entanto, a questão aqui

---

<sup>23</sup> Idem, op. cit., pag 70.

<sup>24</sup> Idem, op. cit., pag 71.

realmente decisiva é saber se as observações de Davi Arrigucci acerca da natureza alegórica do romance brasileiro e, conseqüentemente, do predomínio - em suas várias obras - de contradições profundas ou de pouco apego à representação dos principais problemas do período é de fato pertinente. Ou se, ao contrário, sua avaliação não tende a desconsiderar alguns aspectos que constituem, todavia, considerável avanço literário perpetrado por essa ficção.

## CAPÍTULO 2

### A LITERATURA DE RESISTÊNCIA

A produção literária, particularmente na prosa, parece alcançar grande dinamismo por volta de 1976 e 77. Sua agitação criativa talvez resulte, ao menos aparentemente, da modernização das editoras - que necessitavam publicar obras originais e de interesse para o público consumidor; do processo "de abertura" e também de uma profunda alteração no quadro de escritores, que conheceu rápida renovação. Estes são, em sua maioria, profissionais especializados oriundos de outras áreas, como o jornalismo, a publicidade ou até mesmo da militância política revolucionária do início da década. Nos diversos casos, porém, todos parecem ter sofrido com a repressão e a censura, pois são tomados de forte "sentimento de oposição", conforme a feliz expressão de Antonio Cândido<sup>1</sup>.

Esta vida literária renovada enfrentou, entretanto, uma conjuntura histórica original que apresentou a ela um elenco considerável de problemas específicos. Ela se defrontou, em sua trajetória, com dificuldades que requeriam soluções inovadoras. Dentre estas novas imposições, as mais marcantes - entre várias outras - foram: a) a pressão das editoras, que passaram a exigir obras voltadas para as necessidades mais imediatas do mercado cultural; b) a necessidade de narrar a história recente do país e suas mudanças rápidas e substanciais, e c) a exigência política, colocada a todos os produtores culturais, de combater a opressão imposta ao país pela ditadura militar.

---

<sup>1</sup>A. Candido, A Nova Narrativa, in A Educação pela Noite e outros ensaios, Ed. Atica, SP, 1987, pag 204.

Além destas exigências novas, os escritores desta época foram os herdeiros naturais tanto do desenvolvimento das forças produtivas da literatura como da nova realidade cultural e tecnológica: herança que, certamente, estimulou neles a pesquisa de formas literárias mais adequadas à nova situação.

Desta maneira, a prosa destes anos tenderá ao uso da fragmentação da narrativa - que pode ser levada ao grau máximo, como acontece em A Festa; ao uso da montagem e de forma estreita de relacionamento com o jornal; à prática acentuada de transgressões linguísticas e, sobretudo, dos gêneros literários, como ocorre em A Festa e também em Cabeça de Papel. Parte dela apresenta tendência - talvez a mais decisiva da época - para formular uma nova consciência narrativa, como podemos notar em Quatro-Olhos, de Renato Pompeu. Além destas novas soluções técnicas, ela tende a tematizar o papel do intelectual e do escritor - como em Em Liberdade - ou do próprio jornalista - como em A Festa. Refletem também sobre as condições gerais da produção literária; tentam entender criticamente os acontecimentos da década; perpetram análise do poder e das formas de luta contra ele; fazem denúncia da repressão ou exprimem as diversas formas atuais de violência urbana e política; analisam a atuação da classe dominante e do processo cultural que legamos do passado; tematizam os problemas das camadas populares, a loucura, a destruição do grupo e do indivíduo.

Muitas dessas obras procuram realizar um trajeto de resistência sobretudo por seus temas; é o caso, por exemplo, de Mês de Cães Danados, de Moacyr Scliar (1977), Antes que o Teto Desabe, de Roberto Gomes (1981) e Os que bebem com os Cães, de Assis Brasil. Outras procuram, para tratar das mesmas questões, elaborar novos modos narrativos, como Reflexos do Baile, de Antonio Callado ou Cabeça de Papel, de Paulo Francis. Entretanto, alguns autores recorrem à tradição memorialista, como Pedro Nava, que escreveu Bau de Ossos (1972), Renato Tapajós, Fernando Gabeira e Alfredo Sirkys. As obras mais significativas da época, porém, desenvolvem novas técnicas de composição romanesca e questionam o

ato de narrar; além de refletirem sobre a condição do escritor ou do intelectual e tematizar a vida política do país. Contudo, também elas revelam graves problemas em suas formas - mas ao menos suas fraturas não harmonizam as contradições da realidade.

Dentre essas obras mais avançadas, podemos apontar aquelas pertencentes à vertente memorialista de nossa prosa de ficção - como Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós (1977) e O que é Isso, Companheiro? de Fernando Gabeira (1976). Entre os romances, os mais importantes são, sem dúvida, A Festa, de Ivan Angelo (1976), Quatro-Olhos, de Renato Pompeu (1976) e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind (1976), que serão analisadas em seguida.

#### O MEMORIALISMO POLÍTICO

Os anos 70 conhecem um razoável surto de obras memorialistas que, desde o modernismo, constitui variante fértil de nossa produção literária e que comporta-se a entendermos em sentido amplo, como sugere Silviano Santiago<sup>2</sup> - também a ficção memorialista. Ela abrange, neste sentido, desde Meus Verdes Anos, de José Lins do Rego ou Memórias de um Homem sem Profissão, de O. Andrade, a Memórias do Cárcere, de Graciliano Ramos ou as obras de Pedro Nava e talvez até mesmo O Amanuense Belmiro, de Ciro dos Anjos e Encontro Marcado, de F. Sabino.

Ainda segundo S. Santiago, a vitalidade desta tendência literária está - em termos sociólogos - assentada na estrutura

---

<sup>2</sup>Silviano Santiago, "Discurso Memorialista de Drumond faz a síntese entre a confissão e ficção", in Letras, jornal Folha de S. Paulo 07/04/1990, pag F 4-5. Neste ensaio, o autor questiona as fronteiras tradicionais entre ficção e memórias, cujos limites são, para ele, tênues e pouco nítidas.

social brasileira e em nossa história cultural, visto que tanto o livro como a atividade literária, tradicionalmente, foram sempre os instrumentos preferenciais da classe dominante (ou de setores próximos a ela) para a elaboração de conhecimento adequado sobre sua própria situação histórica ou sobre a sociedade em que atua<sup>3</sup>. A ficção memorialista, neste sentido, se revestiria de importância extrema e serviria para, de maneira ímpar, constituir a memória dessa classe: "Esta buscou, consciente ou inconscientemente, a sua postura ideológica mais avançada no discurso ficcional memorialista"<sup>4</sup>.

Essa vertente literária apresentaria alguns traços notáveis: de modo geral, do cenário de suas obras emerge a presença forte da história familiar. Nela, o indivíduo tende a se mover entre pares e a experimentar interesses mais ou menos comuns ou ainda imposições originárias das mesmas normas. Literariamente, parece predominar nela uma atitude resignada do narrador, que recolhe do passado (próximo ou distante) ou dos lugares em que viveu, as cicatrizes mais profundas da paisagem familiar ou as súbitas cintilações de felicidade, pessoal ou coletiva. Como na tradição proustiana ele, muitas vezes, aparenta estar "em busca de um tempo perdido", como acontece em Meus Verdes Anos, de J.L. Rego. No entanto, em parte significativa dessa ficção parece eclodir um outro traço - frequentemente antagônico: à aceitação resignada da lógica familiar se contrapõe, às vezes de modo intenso e violento, a rebeldia individual. Tal atitude surge até mesmo - e de modo paradoxal - nas obras de Carlos Drummond de Andrade, cuja poesia também estaria irremediavelmente marcada por duas atitudes contraditórias e irreconciliáveis<sup>5</sup>.

Segundo o autor, ela manifesta o que poderia ser denominado de "mito do começo" que, basicamente, consiste na decidida recusa

---

<sup>3</sup> Idem, op. cit., pag F 4-5.

<sup>4</sup> Idem, op. cit., pag F 4-5.

<sup>5</sup> Idem, op. cit., pag F 4-5.



da tradição e do passado familiar pelo indivíduo: modo de evidenciar seu esforço não só para romper com essas imposições mas sobretudo para afirmar, em território original, sua própria autonomia e identidade - sua capacidade explosiva de se movimentar em direção aos ideais libertários ou revolucionários. Todavia, nela podemos também encontrar a presença daquilo que Santiago denomina de "mito da origem". Considerado deste ângulo, seus poemas espantam pelo diálogo conciliador entre o indivíduo e a tradição familiar ou social: tocados pelo sopro da memória, eles parecem desejar debelar para sempre a chama de rebeldia que um dia os animou. Isto é bastante notável em dois livros do autor: Boitempo (1968) e Menino Antigo (1973). Neles, como salientou Antonio Candido, "A tonalidade...é fruto de uma abdicação do individualismo extremado em favor de uma objetividade que encara serenamente o eu como peça do mundo"<sup>6</sup>.

Entretanto, como explicar o sentido real desta atenuação da rebeldia individual em sua lírica? Lento amadurecimento? Concessão ao conservadorismo mineiro? Pode ser: porém, é possível que esta súbita alteração de rumos experimentada por seus versos resulte das dificuldades originais que nossa história mais recente impôs à experiência lírica. Talvez o poeta mineiro tenha encontrado nesta tarefa paciente de reconstruir o passado - de revisitar tempos antigos e deles extrair brilho próprio, que tende lentamente a desaparecer - um modo de resistir à opressão do presente e de nomeá-la a contrapelo, ainda que por radical inversão dialética:

#### Ordem

Quando a folhinha de Mariana  
exata informativa santificada  
regulava o tempo, as colheitas,  
os casamentos e até a hora de morrer  
o mundo era mais inteligível,  
pairava certa graça no viver  
Hoje, quem é que pode?

---

<sup>6</sup> Antonio Candido, "Poesia e Ficção na Autobiografia", in obra citada, pag 51 a 71.

<sup>7</sup> Carlos Drumond de Andrade, Boitempo, Edições Sabiá, 1968, RJ, pag 35.

Neste poema, a memória recolhe, em pequenos detalhes e fragmentos, uma outra imagem da vida, hoje definitivamente apagada e esquecida. Nesta imagem, o que é fixado para sempre, no ritmo acolhedor de seus versos, é uma certa regulação do tempo, uma certa lentidão doce e delicada da ordenação do cotidiano - que "dava graça no viver". Sua linguagem inicial, reconciliada com a vida passada, é negada pela secura do último verso. Esta forma poética, ao opor passado e presente, capta uma das mais profundas alterações na estrutura da experiência do homem moderno: "a experiência do homem jogado para fora do calendário", na qual o tempo se esvazia de sentido para o indivíduo<sup>8</sup>. O mergulho (quase proustiano?) na recuperação do "tempo perdido" é também esforço para nomear a hostilidade do presente - um mundo que não é mais inteligível, desprovido de encanto. O último verso aparentemente bonachão e indiferente expressa o horror da atualidade.

A. Candido também procura refletir sobre a natureza sinuosa da lírica de Drummond. Entretanto, parece ver nela a superação de um defeito anterior: "o individualismo extremado". Com isso, realça, "a experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade..."<sup>9</sup>. O interesse amplo, o agudo olhar do mestre paulista fica aqui evidente: ele valoriza na obra poética de Drummond esta abertura para a história do país, para a compreensão serena do funcionamento da constelação do mundo social. E é também este critério que conduz Candido a valorizar um narrador memorialista da década: Pedro Nava, que publicou Baú de Ossos (1972) e Balão Cativo (1973). Nestas obras, detecta movimento similar ao da trajetória drummondiana, em que "autobiografia desliza para a biografia, que por sua vez tem aberturas para a história de grupo, da qual emerge em plano mais

---

<sup>8</sup> Cf. Walter Benjamin Baudelaire; Um Poeta no Auge do Capitalismo, Vol III das obras escolhidas, Ed. Brasiliense, Sp, onde o autor desenvolve a tese de que o homem moderno, diante do impacto provocado por rápidas mudanças econômicas e sociais, se depara com inevitável declínio de sua capacidade de ter experiência.

<sup>9</sup> A Candido, "A poesia..." obra citada, pag 56.

largo a visão da sociedade"<sup>10</sup>. É justamente esta capacidade de superação, pelo narrador, das proezas e memórias do puramente individual que, também aqui, frutifica na obra seu caminhar maduro em direção ao universal - à invenção literária. Nas obras de Nava, enfim, a autobiografia se transforma em ficção memorialista porque o narrador se transforma em personagem e dá sustentação à acurada percepção do conjunto histórico. Além disto, suas obras desenvolvem técnica literária própria, que Candido denomina de "estilística da universalização". E este parece ser o motivo último do apreço que nutre pelos textos de Pedro Nava: "...justamente porque estou convencido desde o primeiro momento de que assim é, ou seja, de que Pedro Nava é um dos grandes escritores brasileiros contemporâneos"<sup>11</sup>.

A análise efetuada por Cândido sobre a obra desses autores e sobre o memorialismo parece apresentar nitida vantagem sobre a de S. Santiago: ela desfaz equívoco grave - ou seja, desfaz os nexos entre memorialismo e classe dominante e aponta para a existência de textos capazes de, através da memória, dar forma às experiências de interesse social amplo vividas por um indivíduo ou grupo social. Entretanto, ela parece relegar ao esquecimento a inusitada modificação imposta a esta tradição literária pelos novos escritores que, oriundos da resistência armada ao regime militar, obrigaram os caminhos da política e da literatura a se entrelaçarem de modo diverso, alterando significativamente seus traçados originais. Estes escritores memorialistas politizaram tanto o ato de escrever como o da leitura.

Candido, porém, desconsidera suas obras por considerá-las demasiadamente apegadas às imposições da conjuntura. No entanto, eles narraram suas recentes experiências políticas radicais através de formas originais; puderam oferecer conselhos a seus leitores e suscitaram decisivas discussões acerca dos erros (ou

---

<sup>10</sup> Idem op. Cit., pag 56.

<sup>11</sup> Idem op. cit., pag 61.

acertos) das estratégias políticas adotadas por suas organizações revolucionárias. E, sobretudo, narraram suas trajetórias pessoais, cheias de dilacerações, onde foram obrigados a enfrentar a barbárie da ditadura militar. Ao mesmo tempo, evitaram o lugar comum da ficção memorialista tradicional - ou seja, quase nada puderam relatar acerca do passado familiar. Destas novas obras, duas merecem destaque: Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós, (1977) e O que é Isso, Companheiro? de Fernando Gabeira (1976).

### EM CÂMARA LENTA

Em Câmara Lenta (1977), de Renato Tapajós, é romance de caráter autobiográfico. Escrito parcialmente na prisão narra, de modo inusitado, a trajetória das organizações políticas - e a de seus militantes - que aderiram à guerrilha e combateram, através da luta armada, a ditadura militar instalada no país. A narração, difícil e sinuosa, elaborada com recursos oriundos da linguagem cinematográfica - e também do jornal, do ensaio e do jargão político revolucionário - não se esgota, porém, nesse relato. Frequentemente o transcende para, em narrativas secundárias e paralelas, refletir sobre o sentido geral desta forma de luta ou sobre o impasse que, a um certo momento, seus protagonistas enfrentaram: diante da brutalidade da repressão e dos tropeços gerais do movimento continuar essa prática era ainda uma opção política razoável ou, desastrosamente, apenas opção moral? Todavia, tanto seu motor interior como sua linguagem englobam ainda momento mais descritivo, mais apegado à truculência da conjuntura e logram, não sem dificuldades, relatar também a ferocidade dos aparatos repressivos do Estado militar e sua prática mais cotidiana, mais brutal, mais terrorista: a tortura, cotidianamente exercida (clandestinamente) nos porões e sítios mais obscuros desses aparelhos. Momento que, dada a experiência e o itinerário político do autor (ou do personagem-narrador) - um

ex-militante de uma das organizações revolucionárias do período – é imprescindível ao relato e configura sua postura ética. Como poucos, porém, soube confinar esse tema ao essencial abdicando do proselitismo moralista que, em muitos casos, se torna o recheio indigesto da má literatura.

Em Câmara Lenta, entretanto, não é, definitivamente, ficção autobiográfica cujo interesse maior reside apenas em seu relato histórico de caráter político, tecido pacientemente a contrapelo da versão oficial. Ao contrário, seu corpo narrativo empreende movimentos surpreendentes e se expande, com frequência, por trilhos ou gestos literários pouco explorados neste tipo de obra. Para além das informações políticas novas ou da originalidade de sua reflexão sobre os dilemas da guerrilha ou ainda do relato sobre os detalhes dos combates armados, o livro apresenta vários outros pontos de interesse.

O primeiro deles é certamente de natureza literária. A narração, em primeira pessoa, começa com uma constatação da personagem:

"É muito tarde"<sup>12</sup>

que poderia ser apenas uma eventual e corriqueira observação temporal mas, por várias vezes repetidas, parece nos remeter, sem qualquer outra mediação, à percepção aguda e dolorosa do narrador sobre sua situação – impotente diante dos acontecimentos, sabe-se profundamente ameaçado pela catástrofe final que, de fato e de modo inapelável, se aproxima dele. Com efeito, a frase traduz também sua consciência de que, afinal, todos os gestos, todos os esforços, todos os planos, resultaram em pouca coisa e, agora, chegam inevitavelmente ao fim: consciência traumatizada pela revelação sobre a inutilidade da luta e por seu definitivo desmoronamento.

---

<sup>12</sup> Renato Tapajós, Em Câmara Lenta, ed. Alfa-ômega, SP, 1977, pag 1.

Este procedimento não deixa de causar espanto. O narrador, entre várias alternativas ou como em muitos outros textos, poderia começar pelo início: contudo, e sem que isso constitua propriamente uma novidade, começa pelo fim. Esta opção formal é aqui decisiva: única forma (talvez) de constituir o relato de um fracasso dessa natureza: seu conteúdo é a derrocada do projeto revolucionário da esquerda armada. O efeito desta opção, porém, é significativo, pois impede a heroicização do militante que, transformado em narrador, busca de chofre e seguidamente caracterizar sua situação presente, sua falta de qualquer perspectiva futura:

"...E não há mais onde chegar, embora haja. Embora exista a consciência e o conhecimento de que há. Mas a nuvem baixa, o calor, a escuridão, a lâmina partida rasgando a pele, o surdo latejar..."<sup>13</sup>.

Aturdido, profundamente atingido pelos fatos, derrotado, sabe-se vítima de uma contradição: há ainda caminhos possíveis - mas não para ele; para ou outros, talvez. Ele segue para o enfrentamento final, para o último gesto - vingativo, romântico, mas inútil e impotente para mudar o desfecho do conflito. Antes, porém, desse derradeiro ato, por entre a vegetação espessa e trançada dos fatos, precisa desvendar o significado de cada acontecimento, de cada detalhe e reconstruir seus nexos para, afinal, poder entender o ocorrido.

Todavia, iniciado o relato, ele expõe, de modo franco, sua fraqueza, dor e desespero: sua enorme dificuldade para manter-se consciente e de continuar a perceber com lucidez o mundo que o cerca:

"A sensação de perda é física, como se faltasse a laringe ou o esôfago e não vai passar porque se, ao menos, tivesse servido para alguma

---

<sup>13</sup> Idem, op. cit., pag 13.

coisa. Mas não, simplesmente acabou"<sup>14</sup>.

Mesmo assim, entretanto, prossegue.:

"continuar porque os gestos se fazem por si mesmos e não sabem que o caminho acabou, porque os peixes estão podres sobre a praia, e as asas dos pássaros são feitas de chumbo..."<sup>15</sup>.

Submetido ao ritmo imprevisto e vertiginoso dos acontecimentos, ele experimenta súbito - e significativo - distanciamento para com a realidade imediata:

"Não foi apenas uma pessoa que morreu, foi o tempo. De repente o mundo está cheio de algodão espesso e pegajoso, as palavras não fazem mais sentido porque não nomeiam coisas - apenas soam como ecos..."<sup>16</sup>.

Processo que poderia ser chamado de "insulamento" e que acomete também personagens como Lamartine (de Armadilha para Lamartine), Quatro-Olhos e o narrador de O que é Isso, Companheiro? Essa sensação, esse distanciamento progressivo para com a realidade, não é passageira ou momentânea:

"O mundo continua envolto em algodão, os ruídos amortecidos, as pessoas distantes..."<sup>17</sup>.

Ela provém da perda - irreparável, para ele - de sua companheira, vitimada pela tortura dos órgãos policiais e também pelo desmantelamento da organização em que militava.

Narrar sua atual condição existencial - seu dilaceramento -

---

<sup>14</sup> Idem, pag 13.

<sup>15</sup> Idem, pag 15.

<sup>16</sup> Idem, pag 15.

<sup>17</sup> Idem, pag 19.

parece afastar o texto dos trilhos mais usuais do memorialismo para orientá-lo para a tematização do conflito entre o indivíduo e a sociedade; tema candente também cultivado pela ficção mais significativa do período (como Quatro-Olhos ou Armadilha para Lamartine). Além de surpreendente, aproxima-o do romance de formação e evita a narrativa egoísta típica dos textos autobiográficos que proliferam nesses anos.

Apesar do fascínio emanado de sua matéria política, a narração parece se nutrir, em profundidade, sobretudo da trajetória pessoal de seu narrador: nela se concentra seu sistema nervoso mais sensível. De fato, é a sua história pessoal que ele é obrigado a recorrer para, entre outras coisas, poder entender sua própria relação com a sociedade ou a gênese de seu interesse pela política. Relação que, essencialmente conflituosa, determinou sua postura geral que pode ser caracterizada como de tensão extrema:

"Eu conheci o mundo pelos livros, só depois apreendi a reconhecê-los na vida"<sup>18</sup>.

Apenas muito mais tarde, ao cursar a universidade e aderir ao movimento estudantil - cuja eclosão, em 1968, iluminou intensamente a noite da política - e, logo após, ao movimento revolucionário, é que pôde adquirir verdadeira experiência política. Nesse itinerário, é interessante observar, enfrenta questões semelhantes a de alguns personagens de Bar Don Juan ou Reflexos do Baile, (de A. Callado) ou como Carlos Bicalho, (de A Festa) ou do narrador de O que é Isso, Companheiro? e Quatro-Olhos. é, inclusive, no confronto com este último que salta à vista a singularidade de sua formação: de fato ambos vivem o mesmo ambiente universitário, compartilham - ao menos por algum tempo - as mesmas idéias e esperanças políticas, mas fazem opção posterior oposta. (Mais adiante, voltaremos à relação entre ambos).

---

<sup>18</sup> Idem, pag 71.



Essa permanente tensão - expressão de sua incapacidade de se adequar às condições da vida presente mesmo após todos os acontecimentos continua a impedi-lo de se reconciliar com as forças históricas do momento. Ao contrário, essas parecem agora conspirar para seu completo aniquilamento:

"Os que acham que falhamos e por isto, acabou., são vermes, apenas vermes. Pelo menos ir até o fim é um ato de dignidade. O único que resta a quem tem consciência do fracasso e não é capaz de ver outra saída"<sup>19</sup>

e também:

"-...nós, os já marcados, os comprometidos, não podemos mais. Eu não posso mais."<sup>20</sup>.

Derrotado após todas as tentativas, mesmo as mais árduas, para imprimir na pele da atualidade a marca do humano, vê emergir do presente a face real do horror e da morte, da dor e da miséria. Entretanto, esse aniquilamento pessoal expressa também a brutalidade da forças que constituem a história recente do país que, afinal, sepultou seus gestos, planos e esperança de uma vida melhor - além de ter massacrado seus melhores sentimentos e sequestrado sua mulher, que morreu barbaramente torturada.

No entanto, apesar de sua condição extremamente adversa, tenta ainda um último gesto: entender o que aconteceu. Reconstruir o passado é seu definitivo gesto de resistência, golpe adicional e derradeiro no inimigo. Modo de, no tempo, imprimir permanentes ferimentos. Este é o sopro de vida da narrativa, sua pulsação vital e mais sensível - e um dos pontos de maior interesse do livro de Renato Tapajós.

Ao iniciar o relato, o narrador-personagem, aturdido, sabe que não há mais possibilidades para ele: que sua opção política e

---

<sup>19</sup> Idem, pag 153.

<sup>20</sup> Idem, pag 152.

toda energia - o melhor dela - que investiu em sua trajetória resultou inútil. Seus gestos foram de fato impotentes, falharam e implicaram a morte de sua companheira. Contudo, mesmo assim - e isso é surpreendente - opta por continuar até o fim, até o último gesto possível: até à morte.

"Eu sei que o gesto estilhaçou-se, não se completou, ficou a meio caminho. Mas não pode ser apagado, tornando-se inexistente, esquecido"<sup>21</sup>.

Sua opção é impedir que a luta seja esquecida: é atualizá-la, retirar o espesso limbo com que a história oficial a recobriu para transformá-la em ruínas distantes do passado - modo de apagar seu sopro de vida que, um dia, a animou tão vivamente. Seu compromisso, apesar de algumas débeis possibilidades novas, é ainda prosseguir-la, mesmo que por maneiras outras e originais. Esquecê-la, deixá-la definitivamente prisioneira das malhas da história dos vencedores, seria trair os mortos - aqueles que dedicaram, generosamente, suas vidas ao empenho de transformar o mundo:

"Uma disposição de se entregar inteiramente para fazer a única coisa que se pode fazer. A única: lutar. Qualquer outra alternativa é fuga, é demissão, é colaboração com o inimigo"<sup>22</sup>.

Sua resistência ao poder, às forças hostis do presente, é lentamente constituída pela concretização da narrativa: esta, à medida que emerge da zona de silêncio que a conjuntura histórica impôs a todos através da censura e da truculenta repressão, finca solidamente suas raízes de letras no solo da política: seus frutos, ao germinarem, lembrarão aos degustadores o sabor de uma outra época em que os sonhos por uma vida melhor - a aspiração pela felicidade - era, ainda que vagamente, viável. Ao mesmo

---

<sup>21</sup>Idem, pag 48.

<sup>22</sup>Idem, pag 49.

tempo, denuncia a natureza corrosiva e cáustica da atualidade. A narração contém, desta maneira, uma estratégia literária astuta que implica em política consequente: ao narrar a trajetória de luta da personagem que, em seus movimentos, busca reconstruir o passado para, através do derradeiro enfrentamento redimi-lo, o autor perpetra seu próprio (e definitivo) gesto de resistência, ao desferir no inimigo golpe certeiro – golpe que, apesar de tudo, poderá deixá-lo marcado para sempre.

A forma da narração, sinuosa e difícil, não é pois arbitrária: sua dilaceração e descontinuidade, suas repetições constantes, expressam o próprio dilaceramento de seu narrador – cuja origem, já sabemos, deve-se à truculência repressiva do presente. A confusão e perplexidade da personagem que narra, que progride lentamente e de modo desordenado em sua tarefa, materializam-se no relato – de maneira que suas fraturas e contradições são de fato as marcas mais visíveis da sociedade no corpo da narração. Em outras palavras: a natureza aparentemente caótica da narração, as repetições de cenas, sua súbita alteração de rumos, suas lacunas, expressam as objetivas dificuldades do narrador para reconstruir o passado e, com detalhes, fixá-los para sempre na memória. Estas dificuldades são sociais: elas não resultam da fragilidade daquele que narra mas dos impedimentos da sociedade, como a censura, a rígida repressão, a ferocidade da ação dos aparelhos estatais e da versão oficial – e dominante – da história recente do país.

Ao iniciar sua narração, o personagem central pouco sabe acerca dos fatos verificados: ele desconhece os detalhes decisivos, seus nexos íntimos:

"O gesto continuava estilhaço, espalhado aos pedaços pelo chão da casa e é impossível reunir as peças para reconstituir seu sentido. Para restituir a forma ao jogo de armam"<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Idem, pag 42.

Diante dos fatos, quase impotente para reuni-los e recompor suas conexões lógicas e, deste modo, desvendar seus significados, ele é forçado a relatá-los de modo incompleto - visíveis lacunas, marcas do esquecimento - e (fragmentariamente) cenas solitárias, peças de um jogo cuja regra é desconhecida:

"Peça por peça...montava seu jogo de armar. Como em tudo, ele sabia que ali também o mais importante era organizar corretamente as peças do jogo de armar"<sup>24</sup>.

Talvez resulte dessa dificuldade o recurso à montagem originária do cinema: cada cena, isolada, paralisada - descrição incompleta dos fatos decisivos mas cujo sentido é ainda desconhecido - se presta, aos poucos, ao estabelecimento de relações insuspeitadas com outras, de modo a permitir a gradual emergência de sentido para os fatos narrados. O uso frequente da repetição de algumas dessas cenas - a principal: a da morte de sua companheira - também parece ser recurso originário das técnicas cinematográficas. Para melhor fixar o sentido de um acontecimento ou para esmiuçá-lo em busca de seus detalhes quase imperceptíveis, o cinema recorre à lenta exposição de imagens - à "câmera lenta". Na narrativa de Renato Tapajós, a repetição parece ser o equivalente literário desse procedimento. Ela não somente ajuda a determinar e configurar os fatos principais como permite mostrar o próprio processo, difícil e dolorido, do narrador no empenho de reconstruir todo o passado pormenorizadamente. A repetição, a cada vez de modo diferente, expressa sua enorme dificuldade e o grau de seu empenho para superar objetivamente os impedimentos sociais para a reconstituição da memória - que é, em última instância, a verdadeira meta almejada pelo romance.

Esses procedimentos textuais implicados pela narração são completados ainda com o uso frequente de frases interrompidas e com a utilização do jargão político revolucionário:

---

<sup>24</sup>Idem, pag 63.

"O novo Comando decidiu, eu saí do Comando porque eu estou vacilando, desde que ela"<sup>25</sup>.

A empreitada geral, todavia, não é mesmo fácil. O narrador, consciente das dificuldades, sabe também que tal opção narrativa é tarefa quase interminável – e é curioso que, nesta questão, ele parece enfrentar as mesmas imposições conjunturais ao ato de narrar enfrentadas por outros narradores da época, como acontece com Quatro-Olhos e A Festa, cujos narradores lutam também com obstáculos originais e consideráveis. (Mais adiante, voltaremos a essa questão)

"Reúno os fragmentos do passado, recompondo a dilaceração, desvendo o mistério, apenas arranhei uma nova superfície e é preciso recomeçar, ir mais fundo"<sup>26</sup>.

O romance roça, nesse aspecto, em outra característica original da ficção mais radical da década que, entre outras coisas, procura refletir sobre os impasses e dificuldades gerais implicados no ofício atual do narrador. Modo de constituir, por assim dizer, uma consciência narrativa mais aguçada e, desta maneira, oferecer respostas literárias adequadas às imposições do momento histórico; hoje, mais do que nunca, bastante hostil à produção literária. Entretanto, não a aprofunda e nem é este seu objetivo. Prefere, antes, situar esse desmesurado esforço pela elaboração literária como expressão – ainda – de sua tensa relação com a realidade social cotidiana:

"A tensão trabalhava – e trabalha ainda – como um mecanismo de buscar sempre mais fundo o jogo de armar"<sup>27</sup>.

A metáfora do jogo de armar é aqui esclarecedora. A primeira

---

<sup>25</sup> Idem, pag 85.

<sup>26</sup> Idem, pag 113.

<sup>27</sup> Idem, pag 113.

vista, ela parece sugerir que o narrador exerce atividade lúdica, prazerosa - o que, de fato, acontece com o narrador do romance A Festa. Jogo, porém, neste caso, parece remeter a significado mais restrito - partida decisiva, combate - de modo que o perdedor deve ter sua vida gravemente afetada. A derrota, para ele, humilha, fere. Cada lance deve ser preciso; mas como ele também transforma a configuração anteriormente estabelecida, abre novas possibilidades e exige, por parte do jogador, astúcia e empenho - "ir mais fundo".

Esse procedimento não é estranho ao narrador. Pacientemente, ele move suas peças, altera seus sentidos, consolida os laços lógicos entre elas e acumula detalhes até constituir, através da montagem, configuração nova e definitiva - paisagem de significados cristalinos. Esse lance derradeiro rompe as muralhas do silêncio que o inimigo, tenaz e obstinadamente, elaborou: em fulminante clarão, retira das trevas o que, por imposição social, deveria para sempre ficar esquecido. Rompe-se a reprêsa da memória e suas águas, incontidas, seguem seu curso - fluxo de detalhes que, aos poucos, tecem o núcleo mais sólido do relato: a prisão, tortura e a morte dolorosa de sua companheira. Lance decisivo: ele logra, agora, nas malhas do texto, no corpo frágil das palavras, dizer o quê, por condenação social, não poderia jamais ser dito:

"O gesto que é, definitivamente, a última peça do jogo de armar porque agora, nesse exato momento, ou o jogo está completamente montado e forma uma figura, ou então ele nunca mais poderá ser armado porque não teve sentido e não forma figura nenhuma"<sup>28</sup>.

Por astúcia, e por conhecer as surpresas, saltos e inversões de que só a dialética é capaz, a narração finda com ato vingativo do narrador que, porém, no presente da narração - enquanto personagem - morre em combate. Esta morte, todavia, pode ser interpretada como astúcia narrativa - um recurso literário

---

<sup>28</sup>Idem, pag 175.

utilizado pelo autor para atenuar o apetite feróz da censura. Pode, porém, e talvez mais corretamente, ser entendida como modo daquele que narra de, ao recuperar definitivamente o passado e extrair dele uma cintilação - ainda que breve e fugaz - no céu do presente, superá-lo:

"A deserção definitiva tinha sido realizada"<sup>29</sup>.

Em Câmara Lenta não é, deste modo, romance pessimista - de desilusão - ou tampouco compromissado, como querem alguns, com a guerrilha rural e, portanto, com certa concepção sobre o modelo da Revolução.

O romance de Renato Tapajós é dos mais importantes da década de 70. Como obra de caráter autobiográfico, ele não apresenta a mesma sabedoria, a experiência abrangente ou a capacidade de, ao falar da trajetória pessoal do narrador, traduzir a própria história da coletividade ou da sociedade, como parece lograr Pedro Nava. Entretanto, ele apresenta vários - e certamente decisivos - pontos de interesse não apenas ao leitor curioso por saber os detalhes implicados na trajetória da esquerda armada mas também por sua forma narrativa avançada, sinuosa - que exigiu grande elaboração; por seus procedimentos técnicos e por, sobretudo, reconstruir a memória de um passado que a sociedade teima em suprimir e, assim, investir a contrapelo contra a história oficial, e até mesmo, embora em menor escala, pela reflexão política ou sobre os dilemas da esquerda militarista.

Deste modo, não é merecedor de críticas como as formuladas por Flora Sussekind que em texto confuso e apressado afirma:

"Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós, com pouca preocupação literária mas minuciosas e abusando de uma retórica emocionada" nas descrições de cenas de tortura como esta que para delícia do leitor-vampiro, se alongava por quatro páginas

---

<sup>29</sup> Idem. pag 176.

diluindo, deste modo, qualquer efeito de choque que porventura pudesse causar..." (a cena de tortura referida é a da morte da companheira do narrador, pags 168/172)<sup>30</sup> (N. A.)

E continua:

"Fora o evidente processo de heroização da personagem que, mesmo sob violenta tortura, não fala nunca...dá para perceber quais os recursos narrativos usados por Renato Tapajós: o alongamento das descrições e o relato em ritmo lento, super-emocionalizado"<sup>31</sup>.

Como se pode facilmente notar, seus juízos são completamente equivocados e sua avaliação geral acerca da obra parece fortemente preconceituosa. De fato, munida de alguns conceitos chaves da moderna crítica literária - mas utilizados de modo indiscriminado e quase mecânico - ela desvaloriza a cena central do livro; justamente aquela que confere vitalidade impar à narrativa e concentra a energia crispada de seu sistema nervoso. A grosseria é perpetrada pela autora em nome da crítica à herança naturalista em nossa produção ficcional mais atual sem, contudo, que ela desconfie - ainda que por breve instante - de que, neste episódio, não se trata absolutamente dessa questão, como também não há aqui maneira de atacar a heroicização idílica da personagem, o que de fato não ocorre. A questão real e de fundo é outra: houve, inegavelmente, tortura no país e pessoas generosas, com muita coragem, foram vitimadas por ela - e algumas morreram bravamente. A literatura, como o pensamento social, não pode nem suprimi-la nem ignorá-la: ao contrário, deve produzir modos adequados para tratá-la mas para isso não há, infelizmente, modelos. Renato Tapajós enfrentou o desafio e conseguiu elaborar literariamente tais fatos, criando episódio cuja força e impacto lembra as cenas mais cruas de Graciliano Ramos - não apenas em Vida Secas, mas

---

<sup>30</sup>Flora Sussekkind, Literatura e Vida Literária; Os Anos de Autoritarismo, pag 44/5.

<sup>31</sup>F. Sussekkind, op. cit., pag 45.



sobretudo em Memórias do Cárcere. Flora Sussekind - para dizer pouco e com delicadeza - parece apegada em demasia a seus modelos críticos e isto a impede de entender a agitação nervosa e crispada dessa narração. Consequentemente, tanto é leviana e injusta para com os militantes da esquerda que perderam a vida no empenho revolucionário, como também pode - o que certamente não é o caso - parecer interessada demais em banir de nossa história episódios e fatos como os narrados pelo autor. Além disso, comete evidente indelicadeza para com o leitor que, movido ou pelo interesse de conhecer efetivamente a matéria oculta da existência social da época ou por buscar na leitura uma alternativa à prática política, consumiu avidamente o romance : Flora, injustamente, o chama de "leitor-vampiro". Finalmente, em nome de uma literatura que ela denomina de "inteligente" - a "dos chistes, parábolas e elipses " - pretende condenar ( ou corrigir ?) parte da produção ficcional dos anos 70. Postura, sem dúvida, autoritária e fartamente professoral: ela é incapaz de admitir a pluralidade de tendências em nossa prosa e não busca interpretar sua trajetória, suas contradições ou impasses. Seu livro é - infelizmente - preconceituoso, esquemático demais e, não raras vezes, completamente equivocado.

Em Câmara Lenta, todavia, também apresenta vários aspectos (ou momentos) desinteressantes. Às vezes, isso se deve à fragilidade de sua matéria política ou histórica; outras vezes , a seus evidentes desequilíbrios formais.

Bom exemplo desse desequilíbrio é a emergência quase rarefeita de seus personagens. Nenhum deles - Marta, Sérgio, Fernando ou "ela" - apresentam traços fortemente individuais ou mesmo comportamentos pessoais consistentes. A narração parece tratar preferencialmente do grupo - do rosto impessoal da organização mas, ao fazer isso, reproduz os estereótipos mais gerais da esquerda do início dos anos 70, para quem o indivíduo não apresentava nenhum interesse e não possuía nenhum direito. Ao contrário, ele deveria suprimir de seus gestos ou comportamento tudo aquilo que resultasse de desejos ou impulsos pessoais, pois

era forçado a recalcar sua particularidade para fundir-se ao rosto anônimo da multidão. Esta exigência, contudo, força arbitrariamente a identificação entre o revolucionário e o povo: modo de sublimar a real diferença entre este e a natureza social da organização revolucionária. Desta maneira, e por determinação de seu objeto, a narrativa é autoritária e repressiva. É verdade, no entanto, que esta fraqueza resulta também de outra ordem de dificuldade mais imediatamente apegada à conjuntura histórica; ela provém não de eventual falha do método narrativo adotado ou de incompetência do autor mas da natureza particular do militante político da época que, por razões de segurança, era efetivamente obrigado a abdicar de sua real identidade. Neste sentido, a dificuldade para construir os personagens são reais e consideráveis.

Também a linguagem do romance experimenta momentos diversos. Oriunda, em grande parte, do jargão político revolucionário, ela - especialmente no relato dos detalhes das ações e dos combates ou nos momentos de reflexão sobre a correção da prática política adotada - é frequentemente desleixada e pouco elaborada, além de demasiadamente apegada às expressões mais desgastadas do período:

"Eu não quis permanecer na superfície da vida. A única ambição legítima é a de mudar o mundo. Todas as outras são mesquinhas"<sup>32</sup>.

Ou ainda

"...a beleza do amanhecer não era triste. Eu me sentia disponível diante do mundo e ansioso para enfrentá-lo, decifrar seu sentido e transformá-lo."<sup>33</sup>.

Os problemas mais graves do livro, porém, surgem quando o narrador suspende o relato para refletir sobre os erros e impasses

---

<sup>32</sup> Renato Tapajós, op. cit., pag 45.

<sup>33</sup> Idem, pag 77.

(ou eventuais acertos) da estratégia política adotada. Nesses casos, o texto tende para a prosa política retórica e seus defeitos tornam-se cristalinos.

De fato, visto de um ponto de observação atual, não é difícil constatar a fragilidade de sua reflexão política que, no geral, é pouco avançada. Ao contrário, ela concentra-se na crítica ao militante das organizações revolucionárias; a sua incapacidade de promover e sustentar a guerrilha; à natureza amadora e romântica dessa empreitada - que constitui o cerne da narrativa paralela e secundária que narra o destino do venezuelano na selva amazônica e, sobretudo, o isolamento social da organização:

"Afimal, porque falhamos? Por que diminuimos de número a cada dia, por que ninguém respondeu a nosso chamado, por que não conseguimos ir ao campo, por que as organizações foram destruídas, por que estamos tão isolados e impotentes? Erramos no meio do caminho ou já começamos errados?"<sup>34</sup>

Entretanto, o movimento geral da reflexão revela, aos poucos, que a crítica é froucha e demasiadamente apressada : logo no início de seu curso ela já suspira por sólidas conclusões. Incapaz de prolongar-se, ávida por soluções felizes e tranquilizadoras, ela não sacode, com braços vigorosos, o frágil andaime das esperanças revolucionárias. Ao contrário, ela reforça os mitos da esquerda e evita o questionamento radical, de modo a concluir que tudo se resolveria satisfatoriamente com simples alteração de rumos na prática política:

"A organização dele faz agora um outro trabalho e deve estar certa, eles conseguiram talvez encontrar os gestos que deviam ser feitos e nós não soubemos, os gestos de voltar para a massa, de romper o isolamento, de sair desta casca... e encontrar quem luta, quem trabalha e luta, organizar pacientemente, explicar, ensinar e

---

<sup>34</sup>Idem, pag 152.

então um dia"<sup>35</sup>.

A possibilidade da revolução, assim como o desejo e o ímpeto transformador do povo ou da classe operária, jamais são questionados:

"Então tudo será uma explosão de rostos e de fogo, uma chama vermelha feita de milhares de corpos se movendo como um só..."<sup>36</sup>

e também:

"...o gesto não é e não pode ser individual, o gesto é um movimento de milhões de mãos que sabem para que é para que serve o gesto e então tem força necessária para derrubar, destruir, arrasar tudo e construir"<sup>37</sup>

ou ainda:

"...prá se entender uma coisa simples, fácil e óbvia que nem essa,...apenas que é o povo, a massa, o proletariado que faz a revolução e não nós sozinhos que o que nós temos para fazer é buscá-los e ensinar, educar, organizar e eles se levantarão e derrubarão tudo"<sup>38</sup>.

O percurso crítico do texto é muito pouco extenso e ele tende a reproduzir tanto os sentimentos como os ideais dominantes no seio da esquerda que prevaleceu nessa época. Mais que isto: reitera mitos e certamente, o principal deles é o do povo rebelde e heróico, sempre pronto a agir a partir de um gesto anterior e liberador: o gesto do intelectual revolucionário. Esse percurso evita ainda o enfrentamento de alguns dos problemas mais

---

<sup>35</sup> Idem, pag 158.

<sup>36</sup> Idem, pag 158.

<sup>37</sup> Idem, pag 158.

<sup>38</sup> Idem, pag 159.

corriqueiros que, desde os anos 60, corrói silenciosamente as construções revolucionárias (como a questão do populismo) além de insistir em trilhos já muito conhecidos ou explorados. Apesar das súbitas e decisivas modificações sociais ocorridas no país após o golpe de 64, ele insiste em manter trafegável apenas a obsoleta via do há muito superado sem verificar que, aos poucos, outros trilhos começam a ser abertos na paisagem social brasileira.

Esta vertente literária dos anos 70 inclui ainda outras obras, como O que é Isso, Companheiro? (1976) de Fernando Gabeira, e também Os Carbonários, de Alfredo Sirkys (1981) e A fuga, de Reinaldo Guarani (1980) - que, porém, é completamente destituído de qualquer interesse literário. Desses, o livro de Gabeira é certamente o mais importante.

Esses escritores - e isso já foi anteriormente assinalado - eram os antigos militantes políticos revolucionários que, com o início do processo de abertura e a anistia política, puseram-se a escrever por vários motivos. Dentre esses, a chama interior que deve verdadeiramente tê-los animado para tanto foi o desejo de salvar do esquecimento a originalidade de suas experiências e narrar, talvez pela primeira e definitiva vez, nossa história recente e ainda muito pouco esclarecida, embora repleta de acontecimentos e contradições. É certo, todavia, que muitos não conseguiram, em seu relato, transcender a natureza áspera dos fatos - como ocorre com Os Carbonários - e caminhar em direção à ficção; outros, porém, (como é o caso de Gabeira) lograram elaborar literariamente suas experiências individuais - o quê, em época que tende para a anulação do narrador, não deixa de causar espanto. Suas obras, entretanto, ganham hoje maior importância se confrontadas com outra tendência dominante nos anos 70 que apontava tanto para a desvalorização do fazer literário como para significativo desejo de silêncio que, afinal de contas, é atitude literalmente suicida. Essa postura, por exemplo, não é encontrável somente na obra de Torquato Neto ou na de Ana Cristina Cesar: ela também aparece em toda produção poética da chamada "geração do

mimeógrafo"<sup>39</sup>. Isso talvez até ajude a entender a falta de elaboração estilística por parte desses autores que parecem expressar uma sensibilidade coletiva ossificada e bruta. Afinal, o desejo de silêncio e a incapacidade de elaboração estilística não são fenômenos paralelos?

O Que é Isso, Companheiro?, de F. Gabeira é, nessa conjuntura literária, obra significativa e bem sucedida. Seu livro não se apresenta diretamente como ficção - como acontece com Em Câmara Lenta - embora seja vítima de interessante fenômeno editorial já que, até a quarta edição, sua capa ostentava a palavra "Depoimento" que foi suprimida nas edições seguintes.

O livro de Gabeira é relato minucioso e atento dos acontecimentos históricos (decisivos) que começam com a formação das organizações políticas revolucionárias por volta de 1968 e culminaram com a queda do governo popular de Allende no Chile, em 1973. A narrativa começa com a fuga do narrador pelas ruas de Santiago, logo após o golpe, rumo à embaixada da Argentina e prossegue com o relato dos fatos anteriormente experimentados por ele em sua trajetória política no Brasil do início dos anos 70. Nesse itinerário, nos dá conta, através de procedimento literário originário do jornal - a linguagem é, frequentemente, a da reportagem - do desenvolvimento da luta revolucionária, de seus sucessos e de seus impasses ou derrotas, como o sequestro do embaixador americano no Brasil ou da sua própria prisão e tortura.

No entanto, não é exatamente o relato desses fatos que tecem o interesse principal de seu livro. Antes, e como já destacou Davi Arrigucci Junior<sup>40</sup>, é sua capacidade de transcender esses acontecimentos rumo a exaustiva e apurada compreensão do sentido desse período histórico, concomitante ao esforço (do narrador)

---

<sup>39</sup> Sobre essa produção, consultar o já citado estudo de Heloisa Buarque de Holanda.

<sup>40</sup> Davi Arrigucci Júnior, "Gabeira em dois Tempos", in Enigma e Comentário, Cia das Letras, SP, 1977, pag 119/140.

para entender seus próprios gestos ou sua transformação pessoal, que tecem de fato o ponto de atração da narrativa e a empurra para a ficção. Segundo o crítico paulista, o caráter romanesco da obra de Gabeira está inscrustado em sua estrutura última, na qual "o imaginário arquetípico forma um esquema perfeitamente coerente" de onde emergem os contornos esguios de uma composição em descenso"<sup>41</sup>. Em outras palavras: seu livro nos oferece uma narrativa em queda, avassaladora e irreversível, em que a descida inicial à rua desencadeia incontornável processo que apenas encontrará seu termo final no inferno da prisão - da qual o narrador sairá somente após seu banimento do país e na qual sofrerá todo tipo de tortura e humilhação. Vítima permanente de intensa fragmentação pessoal, de profundas dilacerações, experimenta crescente privações em suas relações afetivas que, aos poucos, vão desaparecendo. Isso também ocorre em relação a seus objetos pessoais, dos quais vai sendo despojado até ficar reduzido à mais completa penúria. Finalmente, após passar por quase total insulamento social, é confinado à prisão de Ilha Grande.

A consequência mais evidente e mais radical desse itinerário narrativo eclode na aguda consciência do narrador sobre o significado da prática política por ele vivida. Neste aspecto, o livro de Gabeira é bem superior ao de Renato Tapajós. Seu narrador, ao contrário do deste outro, logra entender os fracassos e equívocos da concepção estratégica adotada pela organização política em que militou, assim como também percebe a natureza sólida das transformações experimentadas pela sociedade brasileira após o golpe de 1964. Compreende a inutilidade de se continuar ainda buscando o gesto decisivo - aquele capaz de explodir o fluxo cotidiano da história - e trata pois de criticar a insistência da esquerda em lidar de modo tradicional com essa questão, como cuida também de criar as condições pessoais para, por caminhos originais, experimentar as novas trilhas da história. Depois de sua crítica, de sua análise atenta e dolorosa da empreitada

---

<sup>41</sup> Idem, pag 128.

guerrilheira no Brasil, ninguém mais tem o direito de aceitar concepções semelhantes. Do mesmo modo, o leitor que for tocado pelas experiências (terríveis) de seu narrador - ou pelo inferno vivido pelo narrador de Em Câmara Lenta - não tem mais o direito de se sentir tranquilo, pois jamais poderá voltar a viver em paz com nosso passado recente.

Esses dois livros são, portanto, decisivos para a experiência literária mais radical dos anos 70. A importância de ambos não deriva diretamente de seus materiais históricos ou políticos, mas do trajeto pessoal de seus narradores. Vítimas de intenso dilaceramento, de sofrimentos vários, de torturas e humilhações, eles logram - cada um a seu modo - elaborar literariamente, não sem dificuldades, suas experiências. Criaram obras atentas à história recente e testemunharam, através de procedimentos miméticos, o horror e a violência do período mais brutal da ditadura militar no país - sem atenuar, entretanto, a própria barbárie da política revolucionária. Afinal, embora por formas diferentes, ambas massacraram ao indivíduo e reprimiram suas exigências ou direitos mínimos. A literatura dos anos 70, sem dúvida, teve neste tipo de prosa um de seus melhores momentos. Ela soube renovar a tradição literária e, ao mesmo tempo, utilizar novos procedimentos - alguns originários do jornal ou do cinema - para responder às exigências e desafios que a conjuntura histórica impôs a produção cultural avançada.



## CAPÍTULO 3

### A LITERATURA DE RESISTÊNCIA: A FICÇÃO RADICAL

Já observamos anteriormente que desde a década de 50, com a publicação de Grandes Sertões: Veredas, de J. Guimarães Rosa - e também com a continuidade da publicação das obras de Clarice Lispector - a moderna prosa de ficção no Brasil foi obrigada a enfrentar relações tensas e complexas tanto com a modernização social do país como, após 1964, com as súbitas (mas determinantes) transformações políticas decorrentes da conquista do Estado pelos militares golpistas.

No plano propriamente literário, o impacto da modernização social e da posterior supressão do Estado de Direito tornou-se perceptível com a cristalização de dois novos fenômenos: a emergência da narração subjetiva e a perda gradual - pelo romance - de sua tradicional matéria histórica. Em outras palavras: por razões várias e complexas, o romance brasileiro sofreu fortes abalos causados pelos novos meios expressivos organizados no interior da indústria cultural e também pelas novas formas de planejamento e administração política utilizados pela ditadura militar com evidentes intensões repressivas<sup>1</sup>.

Fenômeno algo semelhante ocorreu com a pintura ao final do século XIX. Herdeira de sistema de representação que almejava reproduzir fielmente a aparência imediata da realidade, ela experimentou em sua carne o impacto do advento da fotografia. Resultante de desenvolvimento de novo meio técnico, a fotografia

---

<sup>1</sup>Esta questão já foi anteriormente tratada, especialmente na Introdução.

conseguia obter, em menos tempo e com muito maior economia de meios, fidelidade tal à realidade que tornava a pintura completamente anacrônica - fato que, por breve período, suscitou desesperada reação dos pintores, que trataram de reformular os objetivos gerais da atividade pictórica de modo a impossibilitar a concorrência do novo meio. Abdicaram do ideal de reproduzir a aparência estática da realidade para se dedicarem à reprodução do movimento, ideal inalcançável para a fotografia. Entretanto, o desenvolvimento acelerado da tecnologia e dos novos meios de reprodução mecânica logo inviabilizaram tal procedimento. Com a invenção do cinema, o movimento deixou de ser objeto privilegiado da pintura. Submetida mais uma vez ao poderio da técnica moderna, ela foi obrigada a alterar profundamente seus objetivos para poder sobreviver. Esta busca de novos caminhos que, aos poucos, tendeu à abstração e à superação do figurativismo, não ocorreu sem danos consideráveis. Para continuar a existir, ela foi obrigada a trilhar as modernas vias do isolamento - mas sua constante especialização reduziu seu público e alterou seus modos de influência.

Tal fenômeno, verificado com a história da pintura, não se presta de fato como termo rigoroso para comparação com o processo literário. Com a literatura, é evidente que nada ocorreu de modo semelhante, mas isto pode servir para ilustrar o que aconteceu com a atividade literária no Brasil. Afinal, a ficção brasileira pós 1964 foi obrigada a se defrontar tanto com os problemas históricos cristalizados em seu material como também com dificuldades novas e complexas. Talvez por isto mesmo não conheceu período fértil ou de relativa qualidade até mais ou menos 1975. Entre 1964 e 1975, a maior parte de suas obras herdou as formas tradicionais fornecidas pelo naturalismo, voltadas para as questões sociais. Dentre estas obras, merece destaque Quarup de A. Callado (1967), por tentar esboçar uma espécie de resistência - ainda que fortemente temática - ao golpe militar. É só quase no meio da década que surgem os "romances-reportagens" e também outros que procuraram, ainda sem qualquer rompimento mais acentuado com a tradição literária, tematizar criticamente alguns aspectos da realidade social

surgidos após o golpe militar.

É notável, porém, a alteração substancial desta situação a partir de 1975. Não é apenas a quantidade de obras que cresce consideravelmente; surge também razoável aspecto qualitativo nesta produção. Mas a obra decisiva para esta nova safra literária parece ter sido o romance de Ignacio de Loyola Brandão - Zero - publicado entre nós apenas em 1975, embora tenha aparecido em edição italiana um ano antes. Esse livro parece ter sido o primeiro a enfrentar as novas questões impostas à literatura por essa conjuntura histórica. Isto é perceptível não apenas em seus temas mas, sobretudo, em sua elaboração formal - que se afasta da tradição dominante entre nós.

O rompimento - ainda que incompleto e nem sempre bem sucedido - com tal herança parece resultar das exigências conjunturais à narrativa. O desenvolvimento moderno da indústria cultural no país, estimulado pela ditadura militar a partir do início da década, ajudou a alterar profundamente a situação social da obra literária que foi obrigada a se defrontar com a modernização repressiva da própria produção cultural e com o imenso crescimento - e poder - da televisão. Esta, apoiada na imagem, cujos efeitos são imediatos e regressivos, intensificou a perda do prestígio social da palavra e, conseqüentemente, da narrativa literária<sup>2</sup>. Mas o fato decisivo aqui é de natureza mais vasta. Em sua linguagem e seu procedimento técnico, em sua orientação estética geral, a Indústria Cultural se apropriou das formas e estilos predominantes em nossa tradição cultural (e literária), de modo que a expressão propriamente "naturalista" passou a ser sua característica. Esse fenômeno gerou forte impacto no território da literatura. O romance, por exemplo, modificou os rumos gerais de seu destino: ainda sofrendo interdições da censura, despojado de

---

<sup>2</sup>Sobre a natureza "regressiva" da imagem televisiva e de suas relações com a palavra, consultar "Prólogo A La Televisión" e "La Televisión como Ideología", in Intervenciones. Nueve Modelos de Crítica Monte Avila Editores, Caracas, 1969, pags 63 a 74 e 75 a 90, respect.

sua tradicional matéria histórica, expropriado em sua forma, operando com material socialmente desprestigiado e em condições de produção francamente adversas, ele foi forçado a redefinir tanto sua matéria como sua linguagem<sup>3</sup>. Para sobreviver, teve que se distanciar dos padrões naturalistas e a se diferenciar claramente do universo televisivo. Impelido objetivamente à experimentação e à busca de novos procedimentos narrativos, ele se voltou para os aspectos contidos em sua própria linguagem e à fragmentação. A literatura deste período, embora movida por forte "sentimento de oposição", nem sempre pôde continuar - para satisfazer seu desejo de dizer, de modo verossímil, a história recente do país - nutrindo-se das formas anteriormente consagradas; frequentemente, a natureza rarefeita e às vezes fantasmagórica da sociedade atual a obrigou à utilização de modos originais e indiretos de narrar e ao uso de formas que parecem abstratas.

Neste trajeto literário, Zero surge como romance de fundamental importância. Seus temas preferencias serão mais ou menos os mesmos da ficção mais radical desta época e parecem ter origem na avassaladora desestruturação da vida suscitada pelo ritmo da modernização social após 1964 que esfacelou, em pouco tempo, tanto o universo cotidiano como os hábitos urbanos lentamente cristalizados por nossa História. Zero tematiza os efeitos deste processo caótico: a opressão e liquidação do indivíduo pelas intuições; a derrocada do caráter e da lucidez do sujeito - que tornou insustentável a manutenção atual da figura do herói; o poder da burocracia; a degradação da vida; a erupção de sentimentos bárbaros; os processos de uma economia ágil que necessitava qualificar a mão-de-obra (e o consumidor) para a tornar apta a conviver com organização tecnológica mais sofisticada; e também a violência política e urbana, além da nova realidade cultural.

---

<sup>3</sup> A argumentação está aqui apoiada tanto nos dois textos de T. Adorno anteriormente citados, como também em "Posições do Narrador no Romance Contemporâneo", Col. Os Pensadores e em "Cultura e Administração", in Sociologia, Ed. Taurus, pag 65 a 92.

Porém, a representação deste mundo e a própria necessidade literária de reagir criticamente e ele não permitia a adesão da linguagem aos padrões tradicionais originários do naturalismo. Talvez influenciado por uma das narrativas de Júlio Cortázar (62: Um Modelo para Armar) então em voga no país, I.L. Brandão recorre a narrativa aparentemente desconexa, desprovida de eixo central, densamente fragmentada e frequentemente narrada através da confrontação ou de diferentes estilos literários colhidos em nossa história ou das diversas linguagens institucionais vigentes.

A chama da rebeldia, nesta narrativa, aquece sobretudo a linguagem. Este aquecimento derrete suas adiposidades ou seus elementos mais convencionais que incorporam os novos valores ideológicos requeridos pela dilatação da economia. O trabalho linguístico solapa qualquer poder de sedução contido nos novos imperativos de consumo ou nas novas aspirações sociais - produzidas, frequentemente de modo planejado, pelas linguagens dos diferentes meios expressivos organizados no interior da indústria cultural. Zero é, neste sentido, o primeiro romance após 1964 (e quase 20 anos após Grande Sertão: Veredas) preocupado de fato em operar com exaustivo trabalho com a linguagem. Sua rebeldia é constituída por sua insubmissão linguística. gil e nervoso, fragmentário, com disposição gráfica aleatória no espaço da página, ele produz uma espécie de (desesperada?) tentativa de resistir ao processo de desvalorização social da palavra.

Entretanto, sua forma é socialmente dilacerada. Frequentemente, pelas desigualdades estilísticas e pelas variações temáticas, incorpora a própria perplexidade resultante da percepção de um mundo contraditório. Cindida entre a percepção do desmoronamento de um tipo de vida e a expansão econômica sustentada por rígida política repressiva, apresenta narrativa desconexa e de momentos desiguais, sem conseguir formular uma consciência narrativa mais aguda acerca de seus próprios impasses. Mas o fundamental aqui é a alteração das relações estabelecidas dentro do universo da produção literária, vigente na conjuntura histórica, entre o sujeito criador e seu material. De fato, sua

elaboração romanesca parece resistir às tendências mais vigorosas das forças históricas que apontavam para a passividade monocromática do sujeito. Zero pressupõe uma relação tensa e dinâmica entre sujeito criador e material literário - o qual, por sua natureza histórica, impõe àquele não apenas os elementos lentamente sedimentados por nosso processo literário mas também as novas exigências do presente, que pareciam requerer a resignação e o silêncio. Desta maneira, o romance resulta do esforço criativo que procura extrair do material literário as possibilidades que ele teima em ocultar. Mesmo se considerarmos como fracassada a atividade do sujeito, que tateia tropeçadamente entre as dificuldades presentes da literatura, o romance do autor araraquerense consegue - de algum modo - abrir novos caminhos para a prosa de ficção.

A utilização destes novos elementos literários - como a montagem, a fragmentação, a confrontação estilística ou a consequente dissolução das formas e estilos consagrados - passarão a ser usual na ficção e serão requeridos por muitas outras obras da época. No entanto, tal uso não parece ter consistido apenas num modo da literatura reagir às circunstâncias mais imediatas da conjuntura - como à ação da censura - mas resultar de enormes dificuldades, impostas pela rápida modernização do país, de se tentar continuar ainda exprimindo a totalidade. Das obras que retomam o uso destes procedimentos, é importante realçar Reflexos do Baile, de A. Callado; A Festa, de Ivan Ângelo; Quatro-Olhos, de Renato Pompeu e Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind - além de obras como Em Câmara Lenta de Renato Tapajós ou até mesmo Cabeça de Papel, de Paulo Francis.

Isto evidentemente não significa que Zero tenha legado aos textos posteriores seus procedimentos técnicos inovadores. De certo modo, ele apenas iniciou o processo literário que, muito provavelmente, teria existência mesmo sem sua aparição e pioneirismo. Seu mérito objetivo, neste aspecto, constituiu em manifestar os primeiros indícios de uma possível superação dos impasses que nossa tradição literária enfrentava, numa conjuntura

original e complexa. Mas seus defeitos eram também evidentes, o que impunha à obra limites nítidos: insuficiente clareza diante da nova condição da prosa de ficção; dificuldade em tratar de forma radical seu material e, sobretudo, significativo alheamento diante da necessidade de aprofundar a consciência narrativa então dominante.

Reflexos do Baile e Cabeça de Papel também herdaram o uso destes novos elementos literários. O romance de Callado apresenta aspecto original, tão bem apontado por Davi Arrigucci: sua linguagem é cuidadosamente elaborada, resultante de paciente trabalho artesanal – o que revela súbita alteração de rumos no trabalho do escritor, que parece abandonar o jornalismo para se dedicar integralmente à literatura. Ao reconhecer que “as condições do trabalho artístico, o modo de ser da produção dos textos atuam, de algum jeito, como uma determinação interna da forma literária”<sup>4</sup>, o crítico paulista pôde perceber que Callado, com essa atitude, criou as condições para um avanço na produção ficcional ao superar os modos vigentes de influência do jornal sobre a literatura. “Ele parece abandonar... certas marcas da modernidade de que o jornal, como indústria da informação, é típico modelo”<sup>5</sup>. Neste sentido, o que o escritor recusa, com tal postura, são as graves determinações da indústria sobre a produção cultural. Questão que, é bom lembrar, foi tematizada por Paulo Francis que, todavia, conferiu a ela tratamento apocalítico. A trajetória de Francis é, neste aspecto, oposta à de Callado.

A relação da literatura com o jornalismo, embora complexa e fugidia, talvez seja de fato esclarecedora dos problemas que a ficção vivia então. A tese de Davi Arrigucci<sup>6</sup> sobre tal questão –

---

<sup>4</sup> Davi Arrigucci Júnior, “Pedaco de Conversa” (Resposta a Antonio Callado), in Enigma e Comentário, Cia das Letras, Sp., 1987, pag 117.

<sup>5</sup> Idem, op. cit., pag 118.

<sup>6</sup> Davi Arrigucci Júnior, in “Jornal, Realismo, Alegoria: O Romance Brasileiro Recente, in Achados e Perdidos, Ed. polis, SP, pag 80 e segts.

vale recordar- é de que os modos de influência do jornal sobre a ficção deixaram de ser positivas durante os anos 70. As técnicas implicadas pelo jornalismo" - um dos signos maiores da modernidade" - propiciaram de fato a muitos romancistas novas possibilidades de representar a natureza caótica da presente substância histórica, matéria - prima da prosa, mas impuseram (aos poucos) limites ao trabalho ficcional e deixaram de oferecer soluções avançadas para a literatura. Como o próprio crítico destaca, um dos exemplos negativos desta influência foi o "romance - reportagem", cujo defeito essencial foi justamente o de acreditar demasiadamente no jornal e em seu alcance e, por isto, aceitou-o acriticamente como modelo ideal de representação da realidade social brasileira. Já vimos também o resultado desta influência tanto na obra de Callado como na de Francis - e como a própria relação que mantiveram com o jornalismo foi determinante para suas trajetórias posteriores. Mas fazer a crítica da vida interna de um grande jornal - como ocorre em Cabeça de Papel - ou assimilar, em sua estrutura interna, seus procedimentos centrais - como faz Reflexos do Baile - é de fato significativa superação do poder sedutor do jornal sobre a ficção? Em outras palavras; as consequências de tais obras redundaram em posições e conquistas literárias avançadas? A resposta a tal problema exige a análise de outros romances da mesma época que, de alguma maneira, lidaram com essa influência. Isto aparece, de forma especial, em romances como A Festa, Quatro-Olhos e Armadilha para Lamartine.

## A FESTA

A Festa, ficção de Ivan Ângelo, não é romance fácil. Ao contrário, ele nos apresenta um conjunto de soluções, de dificuldades - ou impasses? - literários bastante complexo. De modo superficial, poderíamos afirmar que se trata de obra composta por várias pequenas narrativas que, porém, se cruzam e se



esclarecem num ponto de convergência: a festa de aniversário do pintor Roberto Miranda, ocorrida em 31 de março de 1970, em Belo Horizonte. Ela aconteceu pouco após o tumulto verificado na estação ferroviária da cidade, onde um grupo de nordestinos desamparados se rebelara contra as determinações das autoridades locais e lutava para não ser obrigado a retornar ao nordeste e, portanto, às antigas condições de vida - tendo como líderes Marcionílio de Matos, retirante, e Samuel Ferenszin, repórter de um jornal da cidade.

Sua concepção geral é polêmica: basicamente dividida em duas partes - "Antes da Festa" (vítimas dos anos 60) e "Depois da Festa" (índice dos destinos) - que é reforçada, nas primeiras edições, pelas cores das páginas (inicialmente brancas, elas são azuis na última parte). Além disso, precedendo as narrativas dos acontecimentos (e da festa) aparecem sete narrativas curtas e aparentemente autônomas, de tal modo que a obra pode ser classificada como "romance" ou, como ocorre na ficha de catalogação, de "contos".

Esse tipo de estruturação - que parece transgredir os gêneros literários então dominantes - imprime ao romance aspectos originais. Ele é densamente fragmentário, composto de segmentos que apresentam ação particular e personagens próprios (com profundas dilacerações existenciais, sexuais, afetivas, éticas ou problemas políticos, econômicos, etc.) Narram os mais variados temas, como a violência urbana, crises conjugais, adultérios, a vida na redação do jornal ou da província, a miséria, ou tratam ainda da formação do intelectual ou das camadas dirigentes. Ao mesmo tempo, cada uma dessas partes pode apresentar narrador próprio, o que confere a obra tanto uma espécie de descentralização da narrativa como uma ruptura da unidade estilística. Assim, o romance pode assimilar várias práticas linguísticas.

O resultado geral deste procedimento é surpreendente, pois cada narrativa pode ser lida de modo autônomo e sua ligação com a

totalidade (da obra) é tênue e quase volátil. Cada uma delas pode de fato ser considerada como um "conto". Esse aspecto não parece filiar o texto à tradição dominante na ficção brasileira e talvez seja até viável afirmar que se trata de uma das raras obras de nossa história que apresenta tal caráter de modo tão radical. Sua natureza estrutural propicia possibilidades bastante interessantes: a mais notável delas é sem dúvida o esfacelamento de um sentido único para a narrativa que se abre para vários prováveis sentidos, pois a totalidade do romance não mais exerce aqui seu tradicional papel ditatorial. Ao contrário, cada parte pode - por exemplo - por sua condição autônoma, desenvolver um espaço ou um tempo narrativo que contraria a aparência datada da narrativa principal, cuja ação gira objetivamente em torno de uma conjuntura histórica precisa: a do final dos anos 60 e o início do período mais truculento da ditadura militar. Além disto, esses segmentos permitem ao texto integrar, em seu corpo quase esfacelado, diferentes períodos da nossa história e a representação de aspectos particulares a cada um deles. A narrativa geral é, neste sentido, ampla e talvez seja possível dizer que ela representa - ou busque representar - a história do Brasil posterior a 1945.

Esta dimensão do romance não deixa de causar espanto e parece exigir algum esclarecimento. De fato, seus temas gerais não aparentam estar em desacordo com a tradição mais recente de nossa prosa de ficção pois, afinal, tematizar tais aspectos da vida social do país não é certamente novidade, ao menos desde o romance modernista dos anos 30. O surpreendente, aqui, é a maciça presença deles na constituição da substância histórica da obra; coisa que, à primeira vista, parece consistir num anacronismo, visto que a tendência dominante no conjunto das forças sociais mais significativas da conjuntura apontava para mudanças modernizantes e rápidas transformações na superfície da vida social.

Tais temas, entretanto, despontam como sinais da erupção - ou da permanência - do arcaico em nossa estrutura social. (Em termos psicanalíticos, poderíamos dizer que eles representam, apesar do

esforço do sujeito para mantê-los sob controle e distante da cena psíquica imediata, o "retorno do reprimido"). A modernização imposta ao país pela ditadura militar após 1964 não logrou eliminar esses problemas de nossa estrutura social mas, ao contrário, os agravou, pois tendeu a acelerar o processo de concentração de riquezas e, conseqüentemente, a aumentar ainda mais a miséria e os problemas gerais da sociedade - o que será, para grande parte da literatura da década de 70, a matéria - prima da ficção. O cultivo desses temas revela que a literatura da época alimentou, frequentemente, um forte desejo de crítica - um verdadeiro "sentimento de oposição", para retomar a expressão de Antonio Candido - aos militares e aos rumos que eles imprimiram à vida da nação. Mesmo o "romance reportagem" - apesar da insuficiência de sua forma romanesca - perseguiu objetivos críticos ao eleger, como temas preferenciais, a violência policial e urbana. Se sua contribuição propriamente literária foi reduzida, eles certamente tiveram alguma importância no processo de divulgação dos massacres que passaram a dominar o cotidiano urbano do país. O romance de Ivan Ângelo, inclusive, parece retomar alguns de seus temas habituais. O interrogatório policial sofrido por Ataíde e sua mulher podem perfeitamente derivar destas obras.

A Festa apresenta ainda muitos outros temas ou características comuns à ficção mais radical do período. Por exemplo, muitos de seus personagens revelam sentimento ou comportamento político fortemente oposicionista. Marcionílio de Matos ou (especialmente) Samuel e Carlos Bicalho não estão distantes de personagens de A. Callado em Reflexos do Baile, ou Em Câmara Lenta, (de R. Tapajós) e até mesmo de Quatro-Olhos (de R. Pompeu). Mas o traço marcante de todos os personagens da narrativa do autor mineiro é a dilaceração pessoal, seja ela de ordem sexual, psíquica, afetiva, econômica. Todos são vítimas de um estranho processo de corrosão, de uma força avassaladora que os impulsiona irremediavelmente para as mais diversas formas de degradação. Isso acontece tanto com o operário Ataíde como com o advogado Jorge, com o professor Candinho ou o pintor Roberto Miranda, ou ainda com os componentes da redação do jornal, como o

editor Haroldo. Mas é o destino de Andréa que apresenta especial interesse.

De fato, Andréa é personagem de dois romances: efetivamente, do romance acabado, no qual é vítima de toda a cidade e sofre toda sorte de humilhações; mas também do romance que uma das personagens (Samuel) está escrevendo e onde ela desponta recoberta com aura de heroína. A relação estabelecida entre ela e a cidade mineira é dinâmica, cheia de conflitos sociais, de modo que o texto de I. Aângelo parece se abrir para uma espécie de análise de costumes, para um desvelamento dos vários aspectos da vida provinciana. O foco de atenção reside no conflito entre o local e o estrangeiro ou, mais precisamente, entre a vida provinciana fechada e atrasada e o universal e o moderno. Inicialmente recebida pela sociedade local como uma espécie de símbolo da modernidade, aos poucos ela é lentamente esmagada, vampirizada e degradada pela província que, desta forma, faz prevalecer contra qualquer impulso para a mudança sua natureza arcaica.

No entanto, o romance não se resume a esse tipo de análise. Ele não é obra de exame da vida provinciana: apenas integra, como um de seus momentos, em seu corpo geral, tal desvelamento. Seu pulsar mais vital parece mesmo ser a representação da vida recente do país embora, ao mesmo tempo, procure fixar - sob a aparente superfície de modernidade - de modo tenso, os traços mais arcaicos de nossa estrutura social. Isto é particularmente notável tanto no primeiro segmento como ao final do romance. O primeiro, sugestivamente intitulado "Documentário", é composto por denso processo de colagem. Fortemente fragmentário, combina a ficção com citações nem sempre verificáveis de textos literários tradicionais ou de obras sociológicas, de modo a formar um razoável painel histórico sobre a condição miserável de alguns setores de nossas camadas populares. Embora tal peça surja algo deslocada - se confrontada com os textos seguintes - ela ajuda de fato a fixar com nitidez a preocupação de fundo da narrativa central, que é mesmo com a pobreza e opressão que vitimam secularmente essas camadas. Ao final do livro, Viriato, retirante sobrevivente, narra

os acontecimentos de 1970 de forma incompreensível, inclusive para ele próprio. Seu relato mistura os elementos do imaginário popular com a versão oficial sobre os fatos e identifica Marcionílio com o "diabo comunista". Tal expediente permite a reafirmação da condição tradicional do nordestino e isto confere ao romance uma posição crítica. Afinal, ele nega a possibilidade de progressos reais para a vida das camadas populares, visto que o progresso implicado na modernização do país é percebido como progresso na dominação: modo atual de intensificar a opressão sobre essas mesmas camadas.

A narrativa é - como em muitas outras obras da mesma conjuntura - fortemente a contrapelo. O significado do progresso é desvendado e seu sentido não aponta para a superação da barbárie, do elemento arcaico em nossa estrutura social. Entretanto, este vínculo quase subterrâneo do romance com o elemento popular pode também significar que ele, afinal, é também um dos herdeiros das concepções populistas que dominaram a produção cultural nos anos 60. Isto, porém, não desmerece a obra de Ivan Ângelo: as falhas de seu romance resultam em geral das fraturas de nossa própria sociedade e essas, ao menos, o autor logrou não escamotear. Elas estão encravadas no coração de sua narrativa. Embora desequilibrado e complexo, com problemas visíveis, seu texto representou avanço literário real na época.

No entanto, é possível que I. Ângelo não tenha pretendido escrever verdadeiramente nesta direção. De fato, leitura mais atenta nos permite identificar em sua obra alguns pontos através dos quais ele pode ter escapado das armadilhas literárias que nossa tradição, tão apegada ao verossímil, costuma armar para nossos escritores. Estes pontos talvez permitam situar o romance numa zona mais próxima ao território de inquietações que marcou a produção cultural dos anos 70. De fato, em texto de facetas múltiplas, o autor narra não exatamente a história mais atual do país mas, através do personagem - escritor e de suas "anotações", as próprias dificuldades e impasses verificados na atividade cultural do período. Isto não é certamente pouco, e pode

representar tanto um questionamento de nossa tradição quanto avanço rumo à formação de uma consciência narrativa despida de ilusões. O romance gira, neste sentido, em torno de reflexão sobre os problemas que cercam atualmente o escritor e seu ofício.

Tal narrativa foi possível graças a adoção de processos literários não tão consagrados por nossa história cultural – como a montagem e a fragmentação – que ajudaram a promover uma consequente atenuação da pretensão representativa e a deslocar a atenção do texto para com as nuances da própria atividade literária ou do processo de produção da obra. Em outras palavras; o impulso para dizer de modo verossímil, que exige a narrativa realista, é obrigado a conter-se e a conviver com uma outra maneira de narrar – com uma tendência à subjetivização da narrativa, requerida pela necessidade de reflexão sobre o próprio fazer romanesco. O resultado geral da obra, composta por tal dilaceração interna, é também revelador de significativo descompasso – cujo sentido merece ser desvendado – entre o projeto inicial e sua apresentação final: que forças atuaram, neste processo literário, como maneira de mediação, capazes de tal ruptura?

Para entender melhor o significado do texto de Ivan Ângelo, convém confrontá-lo com alguns outros da mesma conjuntura histórica. Em relação aos "romances-reportagens", por exemplo, sua construção é avançada. Podemos verificar isto se examinarmos, ainda que de modo breve, uma de suas personagens – o jornalista Samuel Ferenzin. Escolhido – mais por sua incompetência que por suas virtudes – para noticiar a rebelião dos nordestinos na estação ferroviária na noite de 30 de março, ele é obrigado a abandonar suas tarefas profissionais para poder assumir, ao lado de Marcionílio de Matos, a liderança da revolta popular. Nela, ele perde a vida, mas sua morte não se presta, porém, à heroicização do repórter – como, via de regra, acontece com o tipo de romance citado. Ao contrário, há aqui uma ruptura sutil, um frágil descompasso que, porém, desequilibra toda construção literária anterior. Para poder assumir sua identificação com as

massas - coisa tão valorizada alguns poucos anos antes - ele é obrigado a negar-se enquanto intelectual ou jornalista. Essa atitude funciona, no romance do autor mineiro, como modo de empreender crítica severa tanto ao populismo cultural - ainda vigente durante os anos 70 - como à crença na importância exagerada do jornal. A vida jornalística é agora objeto de uma reavaliação demolidora e é tematizada sob seus aspectos sórdidos e corruptos - ela é caracterizada como uma espécie de atividade degradada e universo muito pouco ligado às necessidades populares ou à representação da verdadeira face do país - vista deste ângulo, essa passagem talvez represente uma das formas de superação da influência do jornal sobre a ficção.

Entretanto, isso não parece ocorrer com Reflexos do Baile, que concretiza um outro modo particular dessa influência embora assimile, em sua estrutura íntima, os procedimentos jornalísticos sem, contudo, reproduzir os fracos resultados gerais obtidos por obras como Lúcio Flávio. O romance de Callado é de fato singular: densamente fragmentário, com múltiplas vozes narrativas originárias dos mais diversos pontos implicados em significativo acontecimento político - próprio dos anos 70 - ele tece sua trama de artimanhas em tenaz perseguição ao ideal de narrar a última fatia do vivido por setores avançados da sociedade brasileira. No entanto, parece de alguma forma abalado e contido por tal perseguição - que o impede, por exemplo, de avançar por entre as brechas de seu material rumo a uma reflexão mais atenta sobre seus próprios impasses. A ausência desse momento auto-reflexivo parece causar uma atrofia em seu coração narrativo, de modo que sua pulsação pode ser demasiadamente controlada por um poderoso centro nervoso - o narrador onisciente, ainda que disfarçado - originário dos romances do século passado. A obra de I. Ângelo parece enfrentar este dilema de modo mais radical. Embora use também os mesmos recursos, extrai deles consequências mais críticas - como atenuar a representação da realidade histórica imediata ou conter a influência jornalística que, afinal, empurram a lógica interna da obra para a necessidade de seu próprio esclarecimento.

Por sua natureza fragmentária, que esfacela seu corpo e confere autonomia a cada parte, A Festa parece adquirir sentido e dinâmica mais peculiarmente romanesca apenas após o sétimo segmento - mais precisamente, em "Antes da Festa". Tal configuração certamente abala os limites mais estreitos estabelecidos entre os vários gêneros literários, o que pode ser uma das marcas da época. Sua estrutura, a partir desse episódio, é basicamente composta por dois processos narrativos paralelos e, por assim dizer, complementares: pelas "anotações do escritor" - escritas em primeira pessoa, geralmente entre parenteses - e pela narrativa da trama verificada entre os acontecimentos do dia 30 de março, que aparece de modo esfacelado - à maneira de pequenas notas jornalísticas. Ela retoma os vários personagens de cada segmento, situando-os rapidamente diante dos fatos daquela noite.

Tal configuração narrativa não está isenta de problemas. O mais grave dentre eles é nítido: a narração, quase sempre pulverizada pela fragmentação intensa, parece tender ao desaparecimento. Para teóricos tradicionais da literatura - como G. Lukács - isso pode representar definitiva corrosão da forma romanesca, capaz até mesmo de causar sua completa liquidação - coisa que, certamente, seria grave retrocesso estético. É esta a acusação, por exemplo, que Lukács apresenta a uma das principais obras de André Gide - Os Moedeiros Falsos - com a qual o romance de Ivan Ângelo parece manter relações não muito longínquas. Entretanto, um crítico situado em outro ponto de observação pode notar aí consequências bem diversas.

O romance de Ivan Ângelo frequentemente desafina o coro da tradição literária. Sua voz dissonante pode ser notada com clareza na delimitação de seu material, fornecido por nosso processo histórico: vasto e complexo, impõe à narração um conjunto de dificuldades. Uma dessas diz respeito à constituição do narrador. De fato, como narrar os vários aspectos implicados em tal material? O sujeito do ato de narrar é, como se sabe, histórico. Sua carne, sua pele de papel está irremediavelmente marcada por toda sorte de cicatrizes sociais. Ele não pode eliminá-las. O



sujeito da narração parece, na ficção avançada, mimetizar a objetiva situação de impotência a qual o sujeito social foi condenado pela sociedade moderna. Assim como este último não mais consegue entender a trama dos acontecimentos que o envolvem cotidianamente, também aquele não consegue dar conta de sua matéria - ele é incapaz "de narrar a história inteira". A fragmentação é implicada por tal narrador. Somente este processo de composição literária pode expressar a decomposição da totalidade. Suficientemente impotente para poder entender a astúcia dos fatos, atrofiado em suas experiências, tomado por uma quase impossibilidade de narrar, ele é forçado a refletir também sobre o próprio processo narrativo. Contudo, a diluição da narrativa não significa aqui uma mera arbitrariedade ou uma redução do mundo à percepção subjetiva - como querem os críticos apegados a certa tradição cultural - mas sim de uma necessidade interna da própria obra.

A primeira vista, as "anotações do escritor" parecem expressar as dúvidas e impasses reais do escritor, surgidas durante seu trabalho. Entretanto, lemos em A Festa:

"Incluir em Antes da Festa várias anotações do escritor (inclusive esta). São projetos, frases, idéias para contos, preocupações literárias, continhos relâmpagos, inquietações".<sup>7</sup>

Esta passagem é esclarecedora. Ela nos demonstra que tais "anotações" não resultam dos dilemas surgidos durante o processo de concepção do texto mas de um momento prévio, anterior a este: em outras palavras, fazem parte do projeto inicial da obra. A noção de "projeto" é aqui fundamental. Ela pressupõe um escritor movido pelo desejo de organizar e controlar seu material, de transformar tudo em forma: de impor à substância literária o ferro em brasa de suas intenções. No entanto, isto parece consistir um dos aspectos de nossa ficção, pois muitos de nossos escritores

---

<sup>7</sup>Ivan Ângelo, A Festa, ed. Summus, SP, 1976, pag 117.

puderam, em diferentes épocas, dar forma a um projeto ficcional - como J. Lins do Rego, Jorge Amado ou até mesmo Guimarães Rosa. Todavia, os escritores dos anos 70, parecem não ter conseguido manter este aspecto de nossa tradição. Muitos deles são autores de uma única obra que, porém, parece ter exigido deles grande dispêndio de energia criativa. É o que acontece com Ivan Ângelo - que, afinal, logrou escrever apenas um romance. As "anotações do escritor" cumprem assim outra função no texto: elas atestam o constante esforço na busca de novas possibilidades para a narrativa. Elas a empurram para outras aventuras literárias como se indicassem, na ossatura mínima do cotidiano, a urgência de vários materiais reclamando a necessidade de tratamento literário. Entretanto, como tais possibilidades jamais são concretizadas, revelam também um fracasso - ou antes, a atrofia da capacidade narrativa do sujeito:

(Anotação do escritor:

O judeu refratário. Escrever como se fosse relatório de um comandante de um campo de concentração, contando as tentativas para eliminar um dos prisioneiros. Tenta gás forno, nada dá certo. Bota o judeu vivo dentro do crematório, junta com outros, todos mortos, e o judeu sai de lá de dentro com os mesmos olhos fixos, alucinados. Mas não fala nada, não protesta. Tentam matá-lo à tiros; ele sangra aos poucos durante dias, sangra até as feridas se cicatrizarem - inclusive no coração - e não morre. Com baioneta, a mesma coisa. Mostrar o nazismo, a tortura, a violência física. O nazismo aí é como um símbolo, e o judeu refratário representa aquilo que nenhuma opressão consegue destruir no homem"<sup>8</sup>

(Anotação do escritor:

O que eu faço como isso: um romance, um conto, uma crônica,

---

<sup>8</sup>Idem, op. cit., pag 115.

nada?"<sup>9</sup>

A adoção desse procedimento acaba por requerer uma reflexão sobre os impasses reais do escritor na conjuntura histórica. Ele pode questionar tanto o quê escrever, como para quê e para quem – questões de fato substanciais, se tivermos em vista a rápida modernização por que passou o país durante a década de 70 e o quanto a produção cultural sofreu alterações com este processo. Tais mudanças causaram danos na situação objetiva do escritor. Criado em época que o ensinava a produzir obra "engajada" ou a optar por alternativa "formalista" (ou "alienada", como era moda então afirmar), ele percebia agora tanto a impossibilidade de estabelecer vínculos políticos com seu público como a necessidade de escrever para o mercado sem, contudo, poder abdicar da tradição ou poder aderir sem mais às novas exigências históricas. De certo modo, as anotações atualizam o romance e o abrigam a se defrontar com as novas imposições da conjuntura cultural da década. Veja-se:

(Anotação do escritor:

Um desperdício deixar passar este momento sem tentar captar o sentido dele, ao menos um esboço que mostre a alguém: era assim, naquele tempo. Era assim que as pessoas se destruíam, que as consciências aceitavam, que os homens se diluíam entre o medo e o dever, que os escritores procuravam esquecer ou não conseguiriam escrever nada.

Sim, eu creio que isso é uma luz e que estou certo. Algumas das minhas histórias podem esperar uma década para serem escritas"<sup>10</sup>.

Como se pode notar, o escritor oscila frequentemente diante das dificuldades encontradas em seu ofício . Como os caminhos

---

<sup>9</sup>Idem, op. cit., pag 119.

<sup>10</sup>Idem, op. cit., pag 132/3.

literários incrustados nas forças históricas do presente não são claros - e como também a validade das tendências herdadas da tradição já não podem ser sustentadas impunemente - ele hesita entre o quê escrever - e para quê - e o desejo de, ainda uma vez, imprimir ao texto um poder de testemunhar os horrores da época na tentativa de construir a memória social. Suas hesitações não são, porém, marcas individuais. São coletivas - marcas dos impasses gerais do período.

O uso intensivo destas "anotações", contudo, acaba por implicar outro problema. Inicialmente concebidas para constituir uma das atividades de uma das personagens centrais - o escritor - elas requerem a necessidade de um narrador que as organize no fluxo da obra, visto que o tempo da redação destas notas e o da narrativa ficcional não são coincidentes. Tal questão poderia acarretar para o romance risco semelhante ao enfrentado por A. Callado. Em Reflexos do Baile, de fato, por entre as brechas e penumbras de seu labirinto de fragmentos, parece viver um narrador onisciente capaz de impor à toda sorte de pedaços da história sua própria finalidade. Entretanto, A Festa, embora não logre efetivamente afastar de modo completo esta ameaça, ao menos consegue atenuar consideravelmente a presença deste narrador - ou antes, desse organizador do material. Isto ocorre por vários fatores: pela adoção do fragmento, pela dissolução da narrativa e pelo uso das "anotações" (do escritor); pelo uso da montagem - que permite ao narrador uma tarefa mais organizativa - mas sobretudo pela explicitação de aguda consciência narrativa acerca destas questões.

"Assim o escritor seria, junto com Samuel, personagem principal do romance que está escrevendo. Personagem involutário, porque é "outro autor" - ele mesmo, ou o homem que viria a ser, convivendo artificialmente no tempo e no espaço com o homem que ele tinha sido - é "outro autor" que junta os pedaços desconexos de suas anotações"<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>Idem, op. cit., pag 117/8.

Tal procedimento não é insignificante ou casual. Além de revelar esforço no esclarecimento desta ordem de dificuldades, ele aponta ainda para a própria relação estabelecida entre o escritor e seu material. (Esta parece ser uma questão que atravessa a obra e à qual voltaremos ainda adiante). O material é (aqui) dinâmico: ele parece conter suas próprias exigências e não se submeter do modo dócil aos desígnios do narrador. A relação entre eles é, neste sentido, conflitante e carregada de tensões.

É na parte final - "Depois da Festa" - porém, que estes problemas e aspectos gerais ficam mais evidentes e ganham importância. Incapaz de desvelar claramente a trama dos acontecimentos do dia 30, o narrador procede a uma espécie de completo esfacelamento da narrativa substituindo - a por um "índice remissivo" dos personagens, de modo a informar brevemente o destino de cada uma durante os anos 70 (ou 80). Mas é nesta tarefa que o material revela sua força, sua resistência explosiva - que parece recusar relações fixas. O romance mostra aqui uma de suas características básicas: sua natureza inacabada e provisória.

Nada mais estranho ao romance de Ivan Ângelo - e isto parece coincidir com uma das características da ficção dos anos 70 - do que um caráter definitivo. Seu material provém de diferentes pontos - da tradição literária, da conjuntura cultural da década e também de nosso processo histórico modernizante - coisa que o obriga a lidar, na intimidade de seu corpo, com elementos variados e estranhos ou com forças sociais vivas e atuantes que se relacionam de modo a formar equilíbrios precários e contraditórios. O romance é assim forçado a desenvolver uma estratégia literária e a usar uma série de procedimentos que o ajudem a não desfigurar esta organização momentânea e particular das forças sociais. A montagem, a fragmentação, a opção pela provisoriidade, a tendência para a liquidação da narrativa, a inclusão da poética romanesca no texto, a adoção das "anotações do escritor" fazem parte desta estratégia. A narrativa consegue, desta maneira, narrar a contrapelo alguns aspectos de nossa história e, ao mesmo tempo, atualizar a ficção - o que confere à

ela uma dimensão de resistência às hostilidades gerais do momento histórico. A ênfase na constante atividade do escritor, em época que deseja domesticá-lo ou suprimi-lo, é exemplo desta dimensão - que também aparece em Quatro-Olhos.

O romance absorve as fraturas gerais da sociedade em sua própria forma. Ele é fragmentário e caótico, inacabado e complexo, porque a sociedade brasileira dos anos 70 é assim. Apenas com tal natureza ele pode não falsear a representação da atual organização da vida no país: ao contrário, pode se abrir para as forças sociais que não encontraram ainda, em seu próprio leito, suas resoluções. Suas fraturas e contradições são, neste sentido, as marcas maiores de sua contundência.

O caráter mais avançado do romance parece estar concentrado - apesar de tudo - na elaboração da consciência narrativa e na relação estabelecida entre o escritor e seu material. A constância destes aspectos na obra é reveladora mas eles são tratados de modo privilegiado em diálogo entre o escritor e um amigo - seu primeiro leitor e crítico.

Nele, a personagem começa por reconhecer que o trabalho literário atual sofreu modificações tão profundas que quase se tornou irrealizável, pois parece exigir agora muito mais esforço por parte de quem narra. Talvez até seja possível pensarmos que tradicionalmente o investimento literário rendia, por parte de um único narrador, alguns livros; mas hoje, ao contrário, para narrar uma única obra, o tempo da produção é muito mais dilatado: narrar tornou-se atividade difícil e prolongada. Este fenômeno certamente ocorreu por razões diversas, mas ele atingiu tanto ao romance A Festa como Armadilha para Lamartine ou Quatro-Olhos. Talvez um dos motivos para tal fato seja a desvalorização acentuada que a literatura vem sofrendo ou, em outras palavras o livro não corresponda mais a uma necessidade do mercado cultural, que pode agora concentrar suas atenções (ou predileções) em outros meios expressivos:

"Este livro (diz o autor recebendo os originais) é o resultado de um fracasso. é o que eu consegui fazer de um projeto pretencioso que tracei em linhas gerais há uns dez anos ou mais"<sup>12</sup>.

e continua:

"...entravado pela falta de tempo, pelo lazer, pela preguiça, pelo sei-lá-será-que-vale-a-pena e também por ser vencido cada vez que metia a mão na massa...."<sup>13</sup>

Estas dificuldades que rondam o fazer literário provocam, no escritor, a sensação de fracasso. Afinal, ele percebe que o resultado final não corresponde ao projeto inicial e que o desejo de organizar, controlar e dispor de seu material segundo suas próprias intenções jamais é realizado de forma completa. Ao contrário, ele se sente vencido a cada vez que escreve mas esse fracasso, porém, pode ser entendido em vários sentidos: pela natureza inacabada do texto - que se torna provisório, sempre passível de ser modificado - ou pela possibilidade, sempre aberta, de "ter tanto 200 como 500 páginas" ou ainda pela confrontação do projeto inicial com o resultado final:

"O fracasso que eu digo está no miolo, que não existe. O livro se dividia originalmente em três livros separados: Antes da Festa, A Festa e Depois da Festa. Mas, então como eu ia dizendo: falta a festa"<sup>14</sup>

Considerado deste modo, o que separa o projeto do livro final é a extrema condensação da narrativa, pois parece que alguma força social - além da censura ou das dificuldades materiais imediatas - conspira agora contra o ato de escrever. Ao contrário de um Carlos

---

<sup>12</sup> Idem, op. cit., pag 167.

<sup>13</sup> Idem, op. cit., pag 167.

<sup>14</sup> Idem, op. cit., pag 167.

de Melo, o escritor (personagem) precisa gastar 10 anos para redigir um único livro. Esta pulverização do ato de escrever, visível no romance, talvez seja a maior marca da sociedade na obra.

A consciência desta diferença, pelo escritor, revela o caráter da relação estabelecida entre ele e seu material. Empurrado pela tradição, ele parece querer controlar todo o processo de produção do livro - do projeto ao resultado final. Mesmo após tê-lo composto, quer controlá-lo através da avaliação de seus resultados mas as exigências do material atrofiam e estancam tal desejo. O livro final parece fugir-lhe de controle e resultar de uma relação tensa entre eles e na qual, afinal, nenhum dos dois termos prevalece.

Entretanto, apesar das dificuldades, o livro foi elaborado e adquiriu um aspecto final ainda que em desacordo com o projeto original. Sua existência é, paradoxalmente, uma vitória: um modo de continuar a tradição literária e de resistir às forças sociais mais repressivas da atualidade.

Sua forma derradeira, não intencional, atesta o surdo confronto verificado hoje na atividade literária avançada. Ela representa as determinações sociais que atuam na produção literária e, de algum modo, a influenciam. Ao render-se a este conflito sem soluções autoritárias e sem abdicar dessa atividade, Ivan Ângelo produz obra ficcional capaz de narrar a própria dificuldade de produzir romances e a quase impossibilidade de narrar - e talvez por isso sua obra represente obstinada denúncia dos horrores e das hostilidades que a sociedade atual perpetra contra tudo aquilo que escapa de seu controle.

É, porém, outro romance da mesma época que avança decididamente nesta denúncia e que intensifica a resistência literária. Trata-se de Quatro-Olhos, romance de Renato Pompeu. Como a obra de I. Ângelo - ou mesmo Em Câmara Lenta, de Renato Tapajós - este texto é também uma narrativa densamente



fragmentária que constrói seu esqueleto com os cacos e escombros gerais da recente história do país - mas vivida através de forte experiência de desintegração, de uma espécie de sentimento de inevitável desmoronamento geral. Nele, não há reconciliação possível com a dinâmica da vida cotidiana imposta a todos pela ditadura militar durante os anos 70.

#### QUATRO-OLHOS

Quatro-Olhos, romance de R. Pompeu editado em 1976, parece retomar a tendência ficcional inaugurada nos anos 70 pela obra de Torquato Neto, Os últimos Dias de Paupéria (1973), que inicia tanto o processo de subjetivização da narrativa como o uso de intensa fragmentação, além de introduzir o tema da loucura na literatura dessa década. O romance de Pompeu também percorre tal trajeto. Está dividido em três partes: "Dentro" (24 capítulos) - narrado em primeira pessoa; "Fora", (4 capítulos) - narrado em terceira pessoa e "De Volta" (capítulo único). O objetivo da narração é reescrever o livro redigido pelo narrador - personagem dos 16 aos 29 anos e que lhe foi tomado pela polícia quando foi preso logo após a fuga de sua mulher, militante política da esquerda e professora universitária. Estas duas perdas causaram-lhe completo alheamento da vida, o que lhe valeu uma internação em hospital psiquiátrico -objeto da segunda parte da narrativa. Recuperado, de volta à vida social, compreendeu que era necessário recuperar o livro perdido e, após buscas infrutíferas, que era preciso reescrevê-lo sem perda de tempo, mesmo sem lembrar de absolutamente nada dele. O romance é pois bastante singular: contém várias narrativas simultâneas, sem ordem cronológica, fragmentárias, narradas em linguagem frequentemente constituída por momento aparentemente anti-realista - dada a natureza quase rarefeita de seu objeto. Ele narra a vida passada e atual do narrador, inclusive o período de loucura; a busca do livro

perdido; a tentativa de reescrevê-lo e, finalmente, todas elas constituem a narrativa final, a do livro verdadeiramente escrito. Tal composição é mais ou menos original na literatura brasileira mas o interessante aqui é de fato o significado dessa obra -que tentaremos agora examinar- especialmente na conjuntura dos anos 70.

A primeira narrativa nos remete ao relato da vida (passada e atual) do narrador. Ela nos informa que ele quase sempre desconheceu as experiências mais cruéis provocadas pela miséria e que, embora não tenha propriamente vivido à maneira de Brás Cubas - que nunca "ganhou o pão com o suor do próprio rosto"- ao menos viveu com algum conforto material durante boa parte de sua existência. Ele é, neste sentido, o quê, na estrutura social brasileira, poderíamos chamar (sem precisão) de camada "média" da população. Mesmo assim - ou até por isto- teve acesso à instrução universitária e, através dela, a cargo importante na administração de um banco, coisa que lhe rendeu padrão de vida razoavelmente elevado. Também em seu itinerário sentimental percorreu o que poderemos denominar de trilhos da normalidade: casou-se com moça culta, de origem aristocrática, inteligente, professora universitária. Essa condição social, comum a tantos outros personagens (narradores ou não) de nossa história literária, poderia nos fazer supor que a narrativa girasse, em maior ou menor grau, em torno dos problemas comuns e tradicionais destes atores literários. No entanto, -e aqui a primeira surpresa- isto não acontece. O decisivo, para ele, é de fato sua condição existencial, e esta quase nunca lhe foi favorável.

O narrador-personagem mais ou menos tradicional quase sempre escreve para narrar sua vida que, normalmente, apresenta aos outros algum interesse especial ou, ao menos, para - em esforço crispado - tentar entendê-la, como acontece com Riobaldo em Grande Sertão: Veredas. Neste percurso, muitas vezes a história pessoal se confunde com a da região ou com a posse da terra ou, ainda, com súbitas transformações sociais -como notamos em obras de José Lins do Rego, Graciliano Ramos ou mesmo Pedro Nava. Mas em Quatro-Olhos

não há qualquer vestígio desta tradição. Aqui, o narrador narra motivado por sua completa inação existencial, embora o romance não percorra as vias do existencialismo filosófico ou literário. Quatro-Olhos narra porque recusa -de forma radical- as exigências do cotidiano: ele não consegue introjetar os valores dominantes, as aspirações sociais consagradas ou mesmo o comportamento comum. Em outras palavras: entre ele e a vida cotidiana, não há qualquer reconciliação ou identidade. Seu horizonte pessoal impõe a recusa do princípio de realidade vigente. Este é de fato o móvel decisivo da narrativa, que é tributária do conflito surdo e primitivo verificado entre indivíduo e realidade social:

"As caixas de metal, que a julgar pelos sorrisos das moças em cartazes brilhantes (a gente tinha que olhar de baixo para cima) geravam certo orgulho e admiração em alguns não cidadãos, me jogavam poeiras, pedras, paus e gases pelo rosto e me deixavam sujo e com má disposição e faziam meu rosto sangrar. Incomodavam mais as pedrinhas, em cheio nos olhos, e eu comecei a chorar no meio da rua, ou melhor, sentei na calçada e comecei a chorar, mas não era comentário ou revolta, me parece, apenas reação natural das glândulas lacrimais ante poderosos estímulos óticos, e não se sentia nenhuma vontade de louvar em ação de graças a graça de nascer e viver, e meu rosto começou a ficar negro de óleo e rugoso de pedrinhas, e triste, muito triste, porque todo mundo era filho de pai e mãe, e todas as coisas eram filhas das mãos de todos, mas eu não me sentia agradecido"<sup>15</sup>.

O motivo originário do livro não se inscreve na tradição cultural dominante nos anos 60 ou 70. Ele não nasce de uma intenção política, de uma crença no valor político ou pedagógico da palavra ou da literatura. Distante do ideal revolucionário que atravessou a década e marcou quase toda produção cultural, não contém nenhum manifesto político, nenhum programa e não parece realizar qualquer forma de engajamento. Entre Padre Nando (de Quarup) e Quatro-Olhos não parece haver nada em comum. O narrador

---

<sup>15</sup> Renato Pompeu, Quatro-Olhos, ed. Alfa-ômega, Sp, 1976 pag 30-31.

é aqui desprovido de uma experiência fundamental que garanta o interesse de todos por sua narrativa: sua vida não é diferente da dos demais e, como todos, também ele não tem nada de especial para narrar. A decisão de escrever nasce da constante sensação de angústia, de dor e inadequação, do seu quase insuportável sofrimento. De tal modo que:

"Muito naturalmente, assim, aos dezesseis anos, já no científico, me pus também a escrever"<sup>16</sup>.

Consequentemente,

"vivía no papel"<sup>17</sup>.

O ato de escrever é aqui decisivo, única via possível para quem não encontra vias de reconciliação para com a realidade presente. (Esta situação do narrador o aproxima de outras manifestações literárias dos anos 70: ao já referido texto de Torquato Neto, mas sobretudo às desesperadas tentativas de Ana Cristina César em suas "Correspondências"). Desta forma, a única experiência para ele - quando não escreve - é a da dor ou do sofrimento. Assim:

"Mas tudo o que eu queria era escrever, me parece"<sup>18</sup>

então:

"... me pus também a escrever para criar um mundo ~~correto~~ em meio ao mundo falso em que vivia"<sup>19</sup>.

---

<sup>16</sup> Idem, op. cit., pag 110.

<sup>17</sup> Idem, op. cit., pag 101.

<sup>18</sup> Idem, op. cit., pag 106.

<sup>19</sup> Idem, op. cit., pag 110.

Esta passagem é decisiva. Ela concretiza uma das raras possibilidades políticas para a literatura. Isto acontece, porém, não pelo apêgo às formas consagradas da literatura política - especialmente as fornecidas pela tradição dominante entre nós - mas porque o texto surge como o resultado de uma ausência, de uma falta na realidade social, percebida como brutal e falsa. A narração se move por território desprovido de folhagens amenas: ela corre no leito áspero da denúncia, da recusa do existente. É esta dimensão que confere a ela um caráter propriamente político. Escrever é (aqui) um ato de resistência à acomodação, ao silêncio resignado, à aceitação tranquila das imposições sociais. Renato Pompeu parece se despojar, neste trajeto, das concepções vitoriosas em sua época acerca das relações entre literatura e política - e nisto sua posição é avançada. O coração de sua escritura pulsa, deste modo, por uma vida mais real, mais verdadeira: ele aspira à felicidade:

"... mas não era de Deus que eu tratava no livro e sim da uniformidade límpida e sem rugas da totalidade, nem macho nem fêmea mas abrangente e universal"<sup>20</sup>

O narrador de Quatro-Olhos aparenta de fato padecer de um tipo de experiência particularmente desagradável. Ele vive constantemente tomado por angústias várias, graves incômodos físicos - já que cada detalhe cotidiano parece provocar-lhe dolorosos efeitos - sobretudo por acentuada percepção da natureza mesquinha e repressiva da atual forma de organização da vida social. Tais sensações o conduzem a radical estranhamento do mundo e o impelem, cada vez mais, à conduta particular, alheia ao cotidiano e distanciada do comportamento e das aspirações daqueles que com que ele se relacionam. Esta postura geral, aos poucos, se intensifica e encontra momento privilegiado de expressão no desejo repentino de se transformar em um "índio". Torna-se contraditório e ambíguo: ao chegar diariamente em casa, após o trabalho - onde

---

<sup>20</sup> Idem, op. cit., pag 112.

sua atividade não chega propriamente a ser exaustiva - se despe e assume a identidade de um indígena. Perambula pela casa, quase nu, tateia pelos cantos, passos macios e movimentos selvagens, gestos decididos - próprios de quem conquista um mundo (mesmo que regressivo, mas livre do caráter repressivo do presente). É evidente que, com tal comportamento, sua ambição é - à maneira de personagens tradicionais da literatura - romper o pacto social. Mas ele não parece almejar de fato retornar à natureza ou a uma idade de ouro para sempre perdida na história: trata-se, antes, de romper o círculo de ferro das obrigações e dos limites estreitos do presente. Seu desejo é libertário e expressa o ideal de uma vida feliz, de uma existência pacificada. Entretanto, tais atitudes sempre esbarram no outro. Acuada, não encontra alternativa alguma à vida regrada e infeliz. O romance, neste sentido, embora narrado em primeira pessoa, é narrativa de conflitos, de interesses contraditórios, de tal modo que o "outro" está sempre presente em tudo - ao contrário do que costuma acontecer nos romances de Paulo Francis. Como o "outro" representa sempre a negação de seus desejos, nada lhe resta, para amenizar seu sofrimento e a opressão, senão escrever:

"Escrevendo o livro, tudo ficava à sombra"<sup>21</sup>.

Entretanto, nem sempre sua vida foi assim. Houve tempos em que, instalado à beira do curso dos acontecimentos políticos mais radicais e promissores de sua época, pôde concretamente aspirar a viver o formidável ímpeto das novas possibilidades históricas. Como tantos outros, ele também esperava desse movimento mudanças decisivas - especialmente durante os anos em que, ainda jovem, cursou a faculdade e conheceu a moça com quem, afinal, se casou:

"Desfeitos os sonhos de um mundo mais igual e livre que cheguei a nutrir na faculdade..."<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> Idem, op. cit., pag 100.

<sup>22</sup> Idem, op. cit., pag 97.

No entanto, todas essas esperanças solidamente fundadas no delicado sistema nervoso da agitação política (quase) revolucionária do período foram rapidamente desmentidas e massacradas pelo processo histórico posterior. No lugar delas, nasceram as folhagens cinzentas do desencanto. O suporte histórico da narrativa torna-se aqui transparente: ele é de fato formado pela história mais recente do país, com suas crises, contradições e violências. A matéria-prima do romance é fornecida pela face mais atual da modernização que, em sua marcha, devasta a paisagem e transfoma em ruína tudo aquilo que impede seu movimento. É este solo histórico que funda as mudanças do narrador. Ao sofrer em sua carne o impacto das tendências dominantes na conjuntura política, ele é forçado a abdicar de suas expectativas gerais - que eram também as da esquerda dos anos 60 - para aderir a uma consciência dolorida e infeliz (embora aguda) sobre o massacre do projeto revolucionário popular no Brasil. Suas súbitas alterações de comportamento são, em última instância, determinadas pelo desmoronamento de todos estes ideais e pela percepção de que as novas condições de vida permitem muito pouca esperança. Ele perde, neste itinerário, sua condição de sujeito e, como quase todos, sente-se vítima dos fatos:

"Os mecanismos desta vida me escapavam"<sup>23</sup>.

Tal aspecto narrativo confere ao romance inegável traço de modernidade. Seu narrador parece provir da moderna tradição inaugurada pela obra de F. Kafka. Com efeito, a situação do narrador na ficção de Pompeu é de objetiva impotência diante do que vive. Sem conseguir entender a trama dos fatos, o emaranhado de ramos que constituem o presente, também não logra perceber o sentido da totalidade. Sua deficiência narrativa tem origem nessa dilaceração subjetiva mas a natureza desconexa e quase ilógica de seu relato que avança e recua quase às cegas pelas ruas do tempo e

---

<sup>23</sup>Idem, op. cit., pag 97.

dos fatos, é a mimese do efetivo movimento do processo histórico da época que, entre outras coisas, tendia a reduzir a dimensão do indivíduo e procurava submetê-lo - de modo inapelável - às novas exigências da administração política da sociedade. A forma narrativa é pois aqui decisiva: seu conteúdo é a atual dilaceração da experiência. Ela é caótica e fragmentária, quase regida por uma dimensão de loucura, já que resulta de aguda percepção do desmoronamento do mundo:

"Via minha vida como uma casa dasabada"<sup>24</sup>.

O presente não é apenas incompreenssível para ele: nas franjas do atual não vislumbra mais do que as ruínas e escombros do passado:

"Muito embora creia não poder condenar o presente em nome do passado ...na verdade não encontro no fundo de meu coração outro recurso. Disfarço com esperteza essa minha limitação, eu não poder condenar em nome do que virá, avanço com solércio o insolente subterfúgio de que falo do que não foi. Incapaz de defender o futuro, defendo o futuro do passado - com essa argumentação tento encobrir meu ataque ao presente. Em suma, defendo um futuro que o passado devia ter tido - e que não teve"<sup>25</sup>

O verdadeiro sentido da narrativa desponha agora com maior nitidez. Ele resulta de esforço quase sempre desesperado para reconstruir, através da memória, aquilo que um dia brilhou no céu da existência. Seu objetivo é resgatar das ruínas do passado as reais possibilidades que, contudo, foram duramente esmagadas pelo transcorrer histórico. O romance apresenta uma dimensão de patético heroísmo, pois ele quer resistir às destruições gerais provocadas pelas mudanças históricas recentes. Reconstruir a memória é, como se sabe, manter a identidade e, mais que isto, o

---

<sup>24</sup>Idem, op. cit., pag 100.

<sup>25</sup>Idem, op. cit., pag 28.



próprio sujeito. Narrar é, aqui, resistir ao processo de liquidação das forças da subjetividade e, portanto, às forças históricas dominantes. Em certo sentido, Quatro-Olhos parece agora participar do movimento mais geral da ficção de 70 que tendeu a narrar a história a contrapelo, além de manter algum vínculo com obras como Em Câmara Lenta, que também procura manter viva a memória do que foi.

Ao relatar sua vida - passada e presente - a personagem criada por Renato Pompeu nem sempre consegue distinguir com clareza entre a matéria vivida e a substância ficcional - que podia ou não constar do livro perdido. No confuso movimento do narrador, realidade e ficção, vida e livro, constantemente se fundem e provocam uma espécie de vertigem na narração. Essa é então obrigada a se expandir (sempre de modo imprevisível) e a percorrer caminhos insuspeitados. Nestes momentos, sua trama provém da insegurança e da perturbação daquele que narra:

"é lembrança não sei se do livro ou da vida"<sup>26</sup>.

A matéria é assim desconexa e surpreendente: despedaçada, fragmentária, ela parece se aproximar dos labirintos mais ocultos da razão. Entretanto, mesmo em meio a esse turbilhão de elementos, o narrador consegue, em alguns momentos, isolar aspectos decisivos da configuração de sua posição. Um destes aspectos diz respeito à crítica da vida cultural e política dos anos 60. Embora desfrute de situação bastante confortável, já que tira seu sustento de cargo importante em um banco, ele não logra se reconciliar com nenhum dos níveis de sua existência: não encontra significado em sua profissão, não se identifica com a mulher nem participa do universo político em que ela se movimenta. Ao contrário, seu percurso amplia cada vez mais a distância que o separa tanto da esposa - e de uma vida afetiva satisfatória - como dos ideais políticos que outrora também foram os seus. Esta situação parece

---

<sup>26</sup> Idem, op. cit., pag 31.

provocar nele uma espécie de desenraizamento que, entretanto, permite-lhe avançar no esclarecimento de alguns fatos - incompreensíveis para os demais. É o caso, por exemplo, de sua crítica ao populismo vigente na produção cultural da época.

Diante desta questão, pode ser útil confrontar o livro de R, Pompeu com a posição literária de outros escritores da mesma conjuntura. A Festa, por exemplo, certamente não é obra dominada pelas formas usuais do populismo e tampouco se deixa contagiar pela busca do "nacional-popular", como (pouco anos antes) parecia ocorrer com Quarup. Contudo, é possível observar neste romance alguns resquícios desta concepção. Isto é notável tanto no uso da multiplicação das vozes narrativas, resultante da liquidação da centralização da fala em nossa prosa de ficção, como na construção - ainda que rápida - do líder popular Marcionílio de Matos. Mas talvez seja mais proveitoso e instrutivo comparar Quatro-Olhos com a postura literária de outro escritor da época: João Antônio.

Em texto programático<sup>27</sup>, João Antonio procura refletir sobre as alterações radicais ocorridas nas condições materiais da produção cultural durante o período mais feroz da ditadura militar, que provocaram substanciais mudanças na própria condição do escritor. Identifica claramente as dificuldades gerais que passaram a cercar o trabalho literário e percebe o mal-estar reinante entre os produtores culturais - resultante do processo político que desmobilizou (e reprimiu) a esquerda, provocando a retração dos ideais revolucionários e a falência de antigos projetos culturais que almejavam criar no país uma cultura popular original. Em outras palavras; João Antonio reconhece a solidão social a que o escritor foi condenado pela modernização mais recente e a quase impossibilidade de reação frente a esse desmoronamento geral. No entanto, apesar de avançar com delicadeza crítica no mapeamento geral deste novo território de desafios, recua ao estabelecer sua proposta literária: como alternativa a

---

<sup>27</sup> João Antonio...

essa complexa situação, insiste em identificar na figura do escritor um marginal e, como tal, uma das figuras populares. Talvez afixado por sentimentos nostálgicos, ele reedita antigos ideais e recoloca o escritor ao lado do povo: idealização que, afinal, foi certamente um dos motivos do esfacelamento dos ideais revolucionários na prática cultural<sup>28</sup>.

O romance de R. Pompeu, ao contrário, estabelece crítica radical a esses antigos ideais políticos e culturais, de modo a atingir frontalmente não apenas a literatura dominante na década anterior mas também os textos que insistiam ainda em propagar tais concepções. Essa crítica é construída, por exemplo, através das observações do narrador sobre o comportamento e as crenças de sua mulher que, apesar da origem aristocrática e de ser professora universitária (coisa que lhe confere papel social de algum destaque), age de acordo com os ideais gerais da esquerda em sua prática política. Neste sentido, um dos seus maiores objetivos não é participar diretamente do processo revolucionário mas "tornar-se povo": ela parece, a todo momento, tomada pela necessidade de apagar as marcas de sua origem social através de tal idealização. Mas esta identificação será sempre forçada - uma sublimação destinada a apaziguar a consciência do intelectual, de fato objetivamente separado e distante do povo - e serve para harmonizar a realidade contraditória. Na produção cultural desses anos, esta identificação cumpriu papel regressivo:

"Minha mulher porém queria ir mais longe e por isso se aventurava, à noite a ir "conhecer o povo", como dizia"<sup>29</sup>.

E também:

"Pele fina, assim eu a chamava por considerar-me casca grossa. Ela nunca me

---

<sup>28</sup> Sobre essa identificação, consultar a crítica de Heloisa Buarque de Holanda ao engajamento cepista e suas contradições, in Impressões de Viagens: CPC, Vanguarda, Desbunde, ed. Brasiliense, pag 17 a 36.

<sup>29</sup> Renato Pompeu; Quatro-Olhos, pag 50.

perdoou tal parecer e talvez por isso tenha ido, pois ela queria ser outra, transformar-se, assumir a perspectiva do povo"<sup>30</sup>

Ante tal desejo e comportamento o narrador reage com contundência:

"A inanidade de tal atitude surge hoje como óbvia, naquele tempo parecia grossa aventura. Numa dessas escapadas ma bateram a carteira"<sup>31</sup>.

ou:

"...mas nisso, temo só se deparava com marginais e desocupados, com certo fascínio fascista de que eles mui justamente se aproveitavam"<sup>32</sup>.

A crítica de Quatro-Olhos se estende ao ideal político predominante em grande parte da produção cultural: ou seja, o de se escrever - para melhor rendimento político - de acordo com a "sintaxe das massas":

"Temos de traduzir de nosso código para o código deles - (ela) afirmava"<sup>33</sup>.

É contra essas manifestações culturais e tal política mistificadora que o narrador dirige suas críticas. Elas o auxiliam a avançar decididamente rumo a uma consciência mais clara sobre o valor e a importância da literatura, do intelectual e da própria cultura em época de liquidação da herança populista. Isto torna-se evidente em diálogo entre Quatro-Olhos e um nordestino militante da esquerda. Este, seguindo os parâmetros tradicionais do

---

<sup>30</sup> Idem, op. cit., pag 50.

<sup>31</sup> Idem, op. cit., pag 50.

<sup>32</sup> Idem, op. cit., pag 49.

<sup>33</sup> Idem, op. cit., pag 66.

populismo - e também dos antigos ideais gerais da esquerda - defende a supremacia do cinema sobre a literatura justamente porque ele é uma arte coletiva. É interessante observar que, embora em outro contexto histórico e em situação bem diversa, Walter Benjamin, notável teórico e crítico alemão, efetuou densa defesa do cinema a nível filosófico - embora sem jamais confrontá-lo diretamente com a literatura. O principal ponto de sua defesa do filme realçava o fato de que este atingia ao mesmo tempo, milhares de pessoas. Era, por isso, uma verdadeira arte para as massas que, pela primeira vez na história, poderia apreender de modo divertido. Contudo, a pretensa natureza revolucionária do cinema, alardeada por Benjamin, não se confirmou - como também não se configurou a gênese de uma cultura nova e revolucionária por parte das massas. O cinema foi domesticado e contido dentro de rígidos limites pelo capital e seu destino foi determinado pelas imposições do moderno entretenimento, matéria prima da indústria cultural.

O nordestino esquerdista do romance reedita, de modo degradado, estas crenças gerais e, a partir delas, ataca com ferocidade a literatura, acusando-a de "burguesa" e "individualista"; mas o narrador não aceita tais argumentos e reage a eles com astúcia. Percebe neles a implícita defesa do coletivo e a afirmação de sua supremacia sobre o individual, que parece ficar condenado a não ter mais direito de existir. Quatro-Olhos não parece mesmo compactuar com as concepções dominantes em sua época. Ao contrário, teima em defender o indivíduo e a preservar a subjetividade do juízo político negativo. Talvez por isso, reage também com ironia às fórmulas teóricas que objetivavam reduzir a cultura a seus efeitos políticos:

"Assim estava decretada a falência da literatura, o que valia era o cinema, dirigido à massa (...) e por isso mesmo o mau filme era válido por gerar a recusa e a recusa, como a aceitação, era afinal uma atitude (...). Talvez

nesse sentido o mau filme fosse superior ao bom. Portanto, tratava-se de fazer maus filmes fomentando a discussão e a vaia. E, breve, desse modo, a massa estaria em efervescência, preparada para a agitação e a um passo da ação"<sup>34</sup>.

Não há aqui, como acontece no romance de Paulo Francis, uma deliberada mistura do ensaísmo com a ficção. Cabeça de Papel utiliza-se desse expediente para o narrador, ao usar o discurso indireto, poder desqualificar constantemente a opinião e a posição de outro e, desse modo, expressar longamente as suas próprias - tidas por ele (obviamente) como as únicas verdadeiras e corretas. O narrador de Quatro-Olhos procede de maneira bem diversa. Ele limita-se a relatar as opiniões do outro sem transgredir o campo ficcional, mas faz isto de modo tal que estas ficam superdimensionadas - e a falsidade ou verdade delas saltam à vista. Trata-se, aqui, da utilização do exagero como recurso literário para obter, sem a necessidade da refutação ensaística ou da fala expositiva (do narrador), a dimensão real do argumento.

A condição existencial do narrador o impede, portanto, de qualquer forma de reconciliação com a vida e o impele tanto para uma atitude geral de alheamento frente ao cotidiano como à necessidade de escrever. Escrever passa a ser de fato o cerne de sua vida: modo privilegiado de resistir às brutalidades cotidianas. No entanto, viver para escrever não é mais tarefa viável nem fácil, pois os obstáculos e impedimentos são agora consideráveis. Isso suscita uma espécie de dilatação no tempo da produção literária: para escrever um único livro - que, afinal, não existirá a não ser de forma dilacerada - ele dispende 13 anos de vida. Esta ampliação exagerada do trabalho do escritor não parece mesmo ser predominante em nossa tradição literária e talvez constitua um dos novos aspectos que a ficção da década foi forçada

---

<sup>34</sup> Idem, op. cit., pag 121.

a enfrentar - (Este mesmo fenômeno também atinge a atividade do escritor - personagem de A Festa ou o narrador de Armadilha para Lamartine).

Entretanto, apesar de todos os impedimentos, o narrador de Quatro-Olhos insiste sempre em continuar escrevendo - coisa que lhe permite formular uma consciência narrativa aguda acerca da real situação do escritor atual. Isto é notável na defesa que ele empreende - no mais das vezes de modo implícito - da autonomia da obra ficcional. Ao sabor das novas condições materiais, ele sabe que escreve para nada e que há muito a literatura perdeu de fato seu poder corrosivo. Sabe, por experiência histórica, que ela não é de fato instrumento pedagógico ou político na luta pela tomada do poder ou na transformação revolucionária da sociedade. Tampouco escreve para suprir a ausência de informações sobre os principais problemas do país, fato que tanto aflige aos leitores. Sua postura geral rompe com as concepções dominantes na década sobre a natureza e o valor da obra literária. Todavia também não escreve para atender às novas necessidades do mercado editorial ou para criar deliberadamente algo novo ou original: o ato de escrever, para ele, é ato de liberdade - talvez a única efetivamente possível em tempos tão restritos:

"A bem dizer todo livro não valia um caracó,  
mas eu me reservava o direito de escreve-lo"<sup>35</sup>

Esta posição estética parece encontrar, de algum modo, ressonância em nossa história literária. De fato, ela até talvez possa ser confrontada com um dos poemas da "Mafuá do Malongo" (de M. Bandeira) intitulado: "(à maneira de...) Augusto Frederico Schmidt II"

"Há muito meu coração está seco. Há muito a  
tristeza do abandono A desolação das coisas

---

<sup>35</sup> Idem, op. cit., pag 131.

práticas Entrou em mim, me diminuindo"<sup>36</sup>.

Com esses versos, inicia a avaliação dos sentimentos mais fortes e do desencanto pessoal. A construção do primeiro verso é inclusive bastante semelhante à técnica anti-lírica da poesia de Drummond (Um dos versos de "Os ombros suportam o mundo" é: "E o coração está seco") mas enquanto o de Drummond aponta para uma condição universal, o de Bandeira está a serviço da depuração pessoal. Ambos dão conta, entretanto, da ruptura das relações humanas e expressam tanto o embrutecimento da realidade como o consequente movimento de contração do sujeito. O ritmo cadenciado do desalento provoca, porém, na lógica do poema, não a intensificação da percepção das agruras do presente mas sim o entendimento mais adequado e sereno do papel da poesia na resolução do conflito entre a vida e a realidade: a atividade poética pode agora, pela primeira vez, ser experimentada como eficaz antidoto contra a presença da morte (e do silêncio) na lírica de Bandeira:

"A poesia voltará de novo ao coração  
Como a chuva caindo na terra queimada.

.....

A poesia voltará de novo, única solução para mim"<sup>37</sup>.

E na última estrofe do poema, diz:

"Verei fugir todas as minhas amargas queixas de repente.  
Tudo me parecerá de novo exato, sólido, reto.  
A poesia reestabelecerá em mim o equilíbrio perdido.  
A poesia cairá em mim como um raio"<sup>38</sup>

A poesia aparece aqui como forma de redenção definitiva: sua "pureza incalculável" reestabelecerá no sujeito a confiança no sentido do ofício do poeta, mesmo que o tempo presente permaneça

---

<sup>36</sup> M. Bandeira, Mafuá do Malongo, in Obras Completas, Poesia e Prosa, Vol 1, ed. Aguillar, pag 563.

<sup>37</sup> Idem, op. cit., pag 563.

<sup>38</sup> Idem, op. cit., pag 563/4.



corroído pelas mais graves contradições sociais. M. Bandeira encontra nela, em sua construção sistemática, voltada para si mesma e desprovida de finalidade, motivo suficientemente forte para atenuar de vez o ímpeto suicida inicial de sua lírica - o que possibilita a ela consequências sociais mais acentuadas.

Entretanto, esta postura tornou-se quase uma impossibilidade. Ela é ainda hoje posição avançada. Isso fica bastante evidente se a compararmos com as posições de Ana Cristina César que, à mesma época, escrevia:

"Intratável. Não quero mais por poemas no papel".  
.....<sup>39</sup>

Ou em

"Meia noite, 16 de junho",:  
"Não volto às letras, que doem como uma  
catástrofe. Não escreve mais. Não milito mais"<sup>40</sup>.

ainda, avançando nesta direção:

"Tarde da noite recoloco a casa em seu lugar.  
Guardo os papéis todos que sobraram.  
Confirmo para mim a solidez dos cadeados.  
Nunca mais te disse uma palavra.  
.....  
rasgo os papéis todos que sobraram".  
nunca mais te disse  
uma palavra, repito.....  
....."<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Ana Cristina César, A Teus Pés, Col. Cantadas Literárias, Ed. Brasiliense, pag 112.

<sup>40</sup> Idem, op. cit., pag 113.

<sup>41</sup> Idem, op. cit., pag 114.

A dilaceração de sua forma poética, todavia, provém da dilaceração da própria sociedade, assim como sua postura ambígua em relação ao fazer literário - de paixão e repúdio - se deve a hostilidade que a sociedade nutre pela poesia. Incapaz, contudo, de estabelecer paciente trabalho lírico ou outra estratégia poética adequada para romper o isolamento social da lírica e de fazer dela um estopim (literário) da agitação histórica, Ana Cristina tende ao silêncio - mas com essa atitude parece não ter logrado responder literariamente às imposições mais turbulentas da conjuntura, igualando-se a muitos outros autores da época. Mas sua renúncia literária é, por força dialética, peça de acusação à brutalidade das forças sociais mais atuantes. Citando Walth Withman, escreve:

".....

Trabalhei o dia inteiro e agora me retiro, agora  
repouso minhas cartas e traduções de muitas  
origens, me espera uma esfera mais real que a  
sonhada, mais direta, dardos e raios à minha  
volta, adeus:

.....

Te amo, e parto, eu incorpóreo,  
Triunfante, morto"

42

.....

Retornando porém, à obra de Renato Pompeu, percebemos que o ato de escrever significa nela uma posição de fato avançada: como em nenhum outro texto da época, sua valorização ajuda a esclarecer a importância atual da própria literatura ou de sua natureza. Tais questões nunca tinham sido até então enfrentadas com tal radicalidade. Para resistir às imposições mais brutais do presente, ele encontra, em posições semelhantes a estas forma adequada de estabelecer intransigente defesa da subjetividade - tão ameaçada pelas novas imposições políticas resultantes da

---

<sup>42</sup>Idem, op. cit., pag 117.

modernização repressiva (e autoritária) da sociedade. Contra a tirania do coletivo ou das tendências históricas que sustentam a administração planejada do cotidiano, a política do romance de Renato Pompeu consiste em resgatar a autonomia do próprio sujeito e a condenar tudo o que a ameaça.

Tal atitude torna viável a formulação de uma outra proposta estética avançada - embora ela retome a proposição clássica de Lautremont:

"Se todo o mundo passasse o tempo todo escrevendo livros sofríveis, o mundo certamente não seria pior do que é e quase certamente seria melhor. todos com o direito de escrever e pronto"<sup>43</sup>

que, de certo modo, não deixa de ser um manifesto contra a censura até então vigente.

Visto desse ângulo, o romance não pode falsear - sob o risco de cometer uma mentira política - a real relação de forças estabelecidas hoje entre o indivíduo e a sociedade: ele não pode conceder a vitória ao lado mais fraco e tampouco resolver idealmente o que apenas pode encontrar solução no núcleo quase impenetrável da realidade social. Para ser verdadeiro, o romance de Pompeu é forçado a representar o poderio esmagador das forças sociais hostis ao sujeito individual. Esta representação é feita de duplo modo: através da prisão de sua mulher e do confisco de seu livro pela polícia. Quando isso acontece, desaparece a possibilidade de Quatro-Olhos manter sua identidade, pois ele perde tanto sua única fonte de prazer como o elo que o unia à realidade e ao cotidiano.

O romance implica ainda em duas outras narrativas que, embora paralelas à anterior, ocorrem de fato posteriormente. Uma delas relata as tentativas da personagem - todas infrutíferas - para

---

<sup>43</sup> Renato Pompeu, Quatro-Olhos, pag 132.

encontrar o livro perdido; a outra narra seu esforço para se lembrar do texto e, afinal, poder reescrevê-lo. Entretanto, a narrativa final é depurada de cronologia e montada de modo a confundir os acontecimentos em diferentes níveis. Seu território é irregular e remete à topografia íngreme onde convivem, entre as pedras do real, a vegetação rasteira da banalidade cotidiana e os espessos espinheiros da imaginação atormentada e reprimida. Fragmentária e descontínua, ela é tecida entre as muitas aventuras embaraçosas do narrador que, vítima do esquecimento, decide - como modo de resistir - reescrever o livro perdido embora não se lembre absolutamente de nada de seu conteúdo original. Seu trabalho paciente e obstinado consiste em uma tentativa de transgressão - a de romper a ordem social de esquecer e apagar, no presente, os traços do passado - problema que aparece também em Em Câmara Lenta e constitui um dos traços típicos da ficção da época. Nesta tarefa, sua atividade revela-se, aos poucos, infinita, pois cada episódio que escreve logo desponta como algo novo que não constava do texto original e isso o obriga a retomar indefinidamente a tentativa e a abandonar o episódio iniciado. A narração caminha, portanto, por confuso emaranhado de episódios e situações que jamais são desenvolvidas.

O relevante aqui é de fato a luta pela reconstrução da memória. O trabalho literário de M. Proust foi também infundável porque ele procurou, em outra época, relatar a experiência de um tempo perdido". Esse objetivo determinou a necessidade interna de sua obra e o impeliu sempre a escrever e a adiar (ainda uma vez) a conclusão de sua tarefa. Por isso, escreveu oito volumes. A dificuldade de Renato Pompeu é de outra ordem: ele é forçado a se lembrar de algo que escreveu e agora não consegue rememorar. Sua tarefa é a recuperação da história que, um dia, ele próprio narrou. Persegue um narrador que, outrora, ele próprio foi. Neste sentido, seu relato revela uma quase impossibilidade do presente e nos remete a um tempo passado, no qual a experiência de narrar ainda era possível. Essa fratura constitui, por assim dizer, o núcleo literário mais resistente do romance. Ela aponta para processo social que, cada vez mais, atrofia antigas capacidades

individuais e impõe a todos novas limitações objetivas. O narrador não consegue mais narrar porque a nova configuração das forças sociais provoca nele completo esfacelamento de sua personalidade: suas falhas, divisões, impedimentos, têm origem social e histórica e não meramente individual. O romance gira, portanto, em torno dessa questão: desprovido (agora) da experiência anterior, vivendo em tempo objetivamente repressivo, marcado irremediavelmente pelos acontecimentos, Quatro-Olhos não logra de fato lembrar-se de nada. Impossibilitado de reconstruir a memória, - e portanto a vida, a experiência de narrar e o livro - ele tateia, impelido pela necessidade de escrever, por entre histórias destroçadas e episódios desconexos. Ao contrário de Proust, que reconstrói o narrador em um tempo que objetivamente não mais o comportava, R. Pompeu escreve uma única obra; uma única narrativa dilacerada e inconclusa que, entretanto, acaba por denunciar a hostilidade do presente contra a ficção:

"Eu ia juntando cacos no escrito"<sup>44</sup>

No cenário da prosa brasileira, poucos narradores podem fazer afirmação semelhante. Ela dá conta da extrema dificuldade do trabalho presente do narrador.

A forma do romance não é, portanto, gratuita. A contrário, ela é requerida por sua matéria e torna viável a representação deste conflito surdo entre o narrador e seu material. De fato, ela não pode escapar à natureza repressiva da sociedade. Diante dela, sucumbe; sua derrota impede tanto a reconstrução do livro perdido como a recuperação da memória mas, com isso, o romance não escamoteia a mutilação que a atual organização social impõe o indivíduo. Sua forma final dilacerada é a mimese da estrutura repressiva da atual vida social. Há, aqui, uma espécie de reviravolta dialética: o fracasso da narrativa possibilita também seu triunfo, pois ao narrar tais impossibilidades e ao construir

---

<sup>44</sup> Idem, op. cit., pag 114.

forma tão esfacelada, logra denunciar tanto a natureza autoritária da sociedade brasileira como sua componente bárbara. O texto final não é apenas uma reação à censura conjuntural mas uma acusação ao horror contido nas forças sociais emergentes, que apontam para a aniquilação definitiva da subjetividade da paisagem social.

A natureza geral do romance, pouco comum em nossa tradição literária, determina também dois outros aspectos consideráveis da obra: o caráter aparentemente anti-realista de sua linguagem e o processo alegórico de sua composição. De fato, a narrativa de Pompeu parece se afastar, por necessidade interna, dos modelos ficcionais oriundos do naturalismo (entendido como reprodução das aparências sociais):

"... e essas migalhas da sociedade eram mastigadas e engolidas e após essa transformação interna surgiam meu livro já disfiguradas e livres das amarras que as prendiam ao mundo"<sup>45</sup>.

Narrar o esquecido - a própria dificuldade de narrar - é objeto quase rarefeito que pressupõe uma linguagem aparentemente abstrata, fugidia, constituída por momentos contraditórios mas apta, em sua fugacidade, a sugerir seu objeto - mais que aprisioná-lo em reino de significados precisos. A linguagem da obra não resulta de nenhuma arbitrariedade estilística. Ela é socialmente imposta, pois mimetiza processos sociais ágeis e quase imperceptíveis.

Da mesma maneira, ao juntar casos desconexos, fragmentos perdidos do real, ou ao construir histórias destroçadas, o narrador parece proceder por uma espécie de esvaziamento dos elementos retirados da realidade: ele retira deles as configurações precisas, os significados congelados. Ele age através da devastação do sentido de seu material para, logo em seguida, possibilitar a ele a irradiação de brilho próprio - de

---

<sup>45</sup> Idem, op. cit., pag 125.

campo semântico particular. A narrativa sugere assim significações diversas e insuspeitas, em que qualquer elemento se torna apto para representar outro. Tal processo de composição é, diante do endurecimento geral dos fatos e das situações (onde o particular parece perder seu direito à existência) uma conquista expressiva significativa: representa um considerável alargamento do campo do dizível - um modo de dizer o indizível que, porém, urgia ser dito<sup>46</sup>.

Essa estratégia literária inclui a necessidade de integrar à narrativa o "outro" - o "outro" implicado nas relações de conflito e causa dos impedimentos gerais. Em certo sentido, o livro de Pompeu tem como objeto preferencial as restrições, as repressões, os limites ameaçadores. Com efeito, toda segunda parte da obra pode ser vista através deste ângulo. Nela, a própria narração sofre um processo de estranhamento e passa, por isso, a ser centrada na terceira pessoa. A ação ocorre em hospital psiquiátrico e essa instituição, com sua hierarquia repressiva, com seus modelos de conduta e de ordem - que imita a própria estrutura social - reproduz as mesmas imposições do todo sobre o indivíduo e confirma a negação da identidade ao paciente: negação, afinal, imposta pela sociedade mesma. É esta que, em última instância, sonega a seus membros a livre identidade. O romance de Pompeu é, neste sentido, uma reflexão sobre o poder.

A narrativa final, embora desequilibrada - pois integra essas várias narrativas particulares e sem ordem cronológica através da montagem e do fragmento - é constituída sobre núcleo frágil e contraditório (o esfacelamento da identidade do narrador) e pode ser vista agora como ponto de partida: com efeito, ele aponta para a consciência do narrador que entende a necessidade de continuar ainda a escrever - ou seja, de resistir. Mesmo após todas as derrotas, de ter sido esmagado pelas forças sociais repressivas e até ter sido internado em hospital psiquiátrico, ele conclui que a

---

<sup>46</sup> Sobre a natureza da Alegoria, consultar última parte do capítulo 2.

única coisa que resta a fazer é continuar escrevendo para, um dia, poder talvez recuperar a memória e a capacidade de narrar; de viver, enfim. Ele continua a escrever para, quem sabe, e existência pode ser um dia pacificada.

#### ARMADILHA PARA LAMARTINE; ARMADILHA PARA QUEM?

Em estética, como na lógica social, o progresso não caminha por roteiros previsíveis ou lineares e tampouco é cumulativo. Antes, em ambos, sua natureza, embora dinâmica e complexa é, em algumas ocasiões, quase rarefeita. Em ensaio arguto, Roberto Schwarz já anotou este fato<sup>47</sup>. Entretanto, um dos imperativos estéticos mais duradouros na recente trajetória literária brasileira é a produção do novo, da obra original - exigência já hoje bastante antiga e que, entre nós, ganhou vigência quase espetacular desde o modernismo. Muitas vezes, porém, essa exigência empurrou nossos autores à adoção acrítica e entusiasmada de procedimentos literários ou de soluções estéticas que pareciam ser de vanguarda. Fenômeno que, de um modo ou de outro, ajudou decisivamente a criar uma espécie de constante pulverização de formas e estilos e chegou mesmo a impedir - em alguns momentos - a consolidação de uma cultura literária razoável e estável entre nós; base, como se sabe, de uma produção mediana mas significativa.

Talvez por isso alguns críticos, como Antonio Candido, recusam a maior parte da produção ficcional brasileira dos anos 70, vendo nelas o resultado ou de modismos passageiros ou de demasiado apêgo às imposições da conjuntura histórica e cultural.

---

<sup>47</sup> Roberto Schwarz, Introdução a Três Mulheres de Três PPPs, de Paulo Emilio Salles Gomes, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1988, pag 9 e segts, 3ª ed.



Dela, tendem apenas a valorizar as obras que, por postura crítica, escolheram, como meio mais adequado de realizar o progresso estético, alguns caminhos literários tradicionais - como Paulo Emilio Salles Gomes com Três Mulheres de Três PPPs ou Maira, de Darci Ribeiro. Contudo, o que nos interessa aqui não são essas obras mas justamente aquelas que, como A Festa ou Quatro-Olhos, buscaram inovações formais sem, todavia, perseguir modismos que, afinal de contas, apenas abasteceram o conservadorismo cultural.

Muitas das inovações estéticas praticadas por estas obras, no entanto, provém das vanguardas literárias do final do século XIX ou do início deste, o que nos coloca diante de duas questões básicas: quais são estas inovações e qual o sentido original delas? Além disto, é preciso questionar se elas, ao serem aqui utilizadas, configuraram de fato um avanço substancial em nossas relações de produção literária<sup>48</sup> ou, ao contrário, configuraram uma espécie de saque diluidor os estoques de formas consagradas por essas vanguardas históricas.

Um dos principais recursos literários da prosa ficcional mais avançada da década - ou de parte dela - foi a utilização do diário - que aparece, ainda que de modo impreciso, em A Festa mas adquire importância decisiva em Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind (1976). Seu uso pela literatura não consiste, porém, uma novidade. Joseph Conrad, por exemplo, recorreu a ele como elemento fundamental para a construção narrativa de Sob os Olhos do Ocidente<sup>49</sup>. Nesse romance de 1911, Conrad se depara com a necessidade de constituir uma tensão nervosa e decisiva entre dois pontos de vista narrativos: entre a narração de um professor de Línguas e a que emana do diário de um foragido russo em Genebra, a serviço da polícia política. O narrador preponderante - o professor - só consegue dar coerência a

---

<sup>48</sup> O termo foi utilizado por Walter Benjamin em um ensaio de 1934, "O Autor como produtor". Mais tarde, foi utilizado em sentido diverso - e provavelmente incorreto - por Terry Eagleton.

<sup>49</sup> Joseph Conrad, Sob os Olhos do Ocidente, Ed. Brasiliense, SP, 1986.

seu próprio relato a partir da lógica interna do diário de Razumov. Ou seja, o recurso aqui utilizado pressupõe a existência autônoma de um diário elaborado por um autor outro que não o narrador principal e cuja utilidade, na economia geral da obra, é o de formar uma visão particular e apegada ao imediatismo do caudaloso rio de fatos que constituiu o processo da Revolução Russa - visão de outra forma inacessível ao narrador ocidental.

O diário, portanto, permite a eclosão de outro ponto de vista narrativo ao mesmo tempo que delimita e relativiza a visão do professor-narrador mas, sobretudo, oferece ao romance um atalho verossímil para a história, visto que é a anotação quase direta da substância social embora sua existência seja destituída de valor literário, pois ele aspira à significação imediata e à comunicação sem, todavia, aspirar às possibilidades contidas nas formas literárias. Seu uso pelo romance pressupõe, desta maneira, um narrador que é obrigado a extrair-lhe um sentido, um determinado valor expressivo. Esta ordem de dificuldades e exigências do material acabam por impor à obra um outro rumo; uma fenda significativa na qual visceja, ainda que timidamente, a vegetação rasteira e frágil do próprio sentido da elaboração romanesca. Em outras palavras; o romance é obrigado a refletir - ou antes, expor seu próprio processo de composição.

Um dos modos menos férteis de interpretar esse fenômeno é encontrar nele os indícios seguros de eventual tendência do romance contemporâneo para uma recusa - e, conseqüentemente, definitiva superação - do realismo. É o que fazem, por exemplo, John Fletcher e Malcolm Bradbury em ensaio intitulado "O Romance de Introversão"<sup>50</sup>. Esta interpretação parece não levar em conta que muitos romancistas modernos foram forçados a elaborar novas formas ou técnicas literárias diversas das encontráveis no grande realismo burguês do século XIX. Mas essa nova configuração do

---

<sup>50</sup> John Fletcher e Malcon Bradgury - "O Romance de Introversão", in "Guia do Modernismo", organização de M. Bradbury, Cia das Letras, São Paulo.

romance e seu conjunto de procedimentos originais foram, frequentemente, os meios mais adequados que esses autores puderam encontrar para representar satisfatoriamente a enorme complexidade da atual organização da sociedade. A vida cotidiana, as manifestações contemporâneas dos fenômenos sociais mais usuais, a paisagem tecnológica e seu poderoso impacto em todos os setores da vida, a natureza rarefeitas das relações pessoais e a formidável rede econômica que penetra e envolve o indivíduo moderno, assim como a padronização de sua consciência e sua sensibilidade, formam certamente uma imagem da vida muito diversa daquela que predominou no século passado. Desta forma, a representação da vida social presente exigiu novos meios e apresentou um número considerável de dificuldades originais, de modo que a prosa do romance realista tradicional não mais logrou nomear, nos tempos atuais, a natureza estranha, opaca e quase abstrata que reveste nossas formas de vida. A tese desses autores, antes de qualquer outra coisa, pressupõe uma incompreensão profunda da organização de nossa sociedade.

Frequentemente, o romance moderno, para continuar ainda a tentar nomear os múltiplos aspectos do presente foi, inclusive, obrigado a refletir sobre sua elaboração e a mostrar seus procedimentos mais íntimos: maneira de questionar sua própria natureza ou a de sua criação, além de esclarecer também suas relações atuais com a sociedade ou a história. Neste percurso, ele muitas vezes malogrou em suas tentativas ou forneceu respostas conservadoras e equivocadas a essas novas exigências mas, não raramente, logrou êxito razoável tanto em sua crítica implícita ao fechamento da forma romanesca tradicional como na radicalidade com que expôs sua natureza essencialmente técnica. O ponto mais avançado de seu itinerário não é um ponto qualquer distante do realismo mas já que o romancista se separou da comunidade e do que ela faz cotidianamente, e nem está mais apegado à excentricidade de sua própria cidade ou região, pois ele não fala mais dela mas a partir da experiência urbana que submete, hoje, todos os homens à condições semelhantes - como um velejador solitário que não aspira outra coisa a não ser manter-se entre o céu e o mar, é forçado a

lançar mão de procedimentos técnicos precisos e calculados. De certo modo, a modernização social alterou sua relação com a realidade, pois pulverizou seus objetos tradicionais e seu universo fáctil já não mais é sólido. Ele é, por força destes acontecimentos, obrigado a demonstrar que seu corpo não é fruto do amor vivido sob a gratuidade da inspiração ou do acaso e nem da representação espontânea da vida mas, ao contrário, do trabalho técnico. O romance ainda hoje capaz de assinalar essa sua natureza certamente conquista uma posição avançada.

André Gide, em Os Moedeiros Falsos<sup>51</sup>, romance de 1926, percorreu este caminho e instalou-se em seu ponto mais avançado. Nessa obra, Gide narra a aventura de Edouard que, mesmo envolvido direto ou indiretamente em vários acontecimentos sucessivos e quase sempre cruéis ou cáusticos – como assassinatos, suicídios, violências sexuais, graves desencontros pessoais – procurou também escrever um romance que (coincidentemente?) é intitulado de Os Moedeiros Falsos. Além disto, e de modo simultâneo, ele mantém também um diário do qual Gide retira, para sua própria obra, várias citações. Ou seja; também aqui nos deparamos, no coração da narrativa, com o processo de elaboração romanesca – enfim, com um romance dentro do romance.

A primeira consequência literária desse recurso é que a obra aparenta surrupiar do leitor aquilo que, tradicionalmente, havia se tornado a matéria preferencial do romance – narrar uma história. Mas os Os Moedeiros Falsos não implica em um narrador sábio, experiente, capaz de oferecer conselhos que – repentino clarão no céu escuro da incerteza – nos esclarece de forma decisiva para a vida. Seu narrador nada nos tem a relatar de profundamente extraordinário. Ao voltar-se, todavia, para a atividade de Edouard, o romance esclarece ao mesmo tempo sua própria forma e seu processo de produção: ele se abre para várias

---

<sup>51</sup> André Gide, Os Moedeiros Falsos, Clássicos Francisco Alves, Trad. De Celina Porto Carreiro, Rio de Janeiro, 1983.

possibilidades e para um complexo entrecruzamento de pontos de vistas que constitui, afinal, o núcleo mais sólido do livro.

Gide também recorre ao diário e através dele introduz na obra e na história uma dimensão de subjetividade - visto que o diário, seja lá o que ele for, é também a notação subjetiva do transcorrer do tempo e, portanto, da história. Objetivado no romance, ele parece provocar uma ruptura na narração, uma suspensão de seu fluxo e, simultaneamente, aparenta exigir um narrador ativo mesmo que, como em muitos romances modernos, o livro permaneça para sempre inacabado e provisório - forma de, por um breve momento, estabilizar precariamente as forças históricas mais atuantes, que sempre são tão contraditórias.

Conrad, ao contrário de Gide, utiliza o diário como um meio para garantir a veracidade dos fatos que tecem sua narrativa e para, desse modo, minimizar seu próprio proceder técnico - mas essa postura torna seu livro bem mais apegado à tradição do que o de Gide. Este, ao contrário, percebe com clareza que o romance atual exige, para maior fidelidade à tradição realista, uma superação do "de fato foi assim"; enfim, desta pretensão do narrador em afirmar a verdade fática daquilo que ele narra. A técnica utilizada em Os Moedeiros Falsos aparenta explodir essa pretensão e libertar a narrativa de suas limitações tradicionais. Como diz Adorno:

"quanto mais o apego ao realismo da exterioridade, ao foi de fato assim, tanto mais cada palavra se torna um mero faz de conta, tanto mais cresce a contradição<sup>52</sup> entre sua pretensão e a de que não foi assim".

E ainda:

"O impulso propriamente dito do romance, passa a ser o esforço de captar a essência que, ...

---

<sup>52</sup>Th. Adorno, "Posições do Narrador no Romance Contemporâneo", Col. Os Pensadores, Abril Cultural, SP, pag 271.

aparece, por seu turno, assustadora, duplamente estranha. O momento anti-realista do novo romance, sua dimensão metafísica, é ele próprio produzido pelo seu objeto real - por uma sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos"<sup>53</sup>.

O uso do diário pelo romance moderno nem sempre tem sentido único mas parece expressar, quase sempre, um momento capital da crise de sua relação com a realidade social ou histórica. Assim, se Conrad o utiliza como instrumento auxiliar para aumentar a taxa de credibilidade de seu relato - mesma postura assumida por Sartre em A Náusea ou, para não irmos tão longe, Silviano Santiago em seu aparentemente inovador Em Liberdade - Proust cita um trecho do diário dos irmãos Goncourt que não é absolutamente verdadeiro. Neste caso, o diário é também uma construção ficcional e desmascara a própria pretensão de veracidade do romance.

Esses aspectos e procedimentos estão, em grande medida, presentes na ficção brasileira dos anos 70, como em Reflexos do Baile, mas particularmente em A Festa, e Armadilha Para Lamartine, além de em alguns momentos de Quatro-Dihs. Dessas obras, A Festa é certamente aquela que apresenta natureza mais próxima do legado deixado por Os Moedeiros Falsos.

O romance de Ivan Ângelo é, como o livro de Gide, fragmentário e aberto, provisório e inacabado, ao mesmo tempo que integra em seu corpo técnicas e temas múltiplos. Mas alguns pontos comuns merecem destaque especial: se no romance de Gide o personagem Edouard também escreve um romance que, curiosamente, também se chama Os Moedeiros Falsos; em A Festa um dos personagens (o repórter Samuel) também elabora um romance que trata da história de Andréa que, por sua vez, é personagem do romance de Ivan Ângelo. Ou seja, trata-se, aqui como lá, do romance dentro do romance. O que significa isso? Primeiramente, que o autor mineiro foi obrigado, para ser atual, a buscar no passado recente do

---

<sup>53</sup> Idem, op. cit., pag 270.

romance procedimentos que o ajudassem a elaborar obra capaz de lidar com um material histórico variado, originário dos múltiplos aspectos da vida moderna. Em outras palavras:

"Quanto mais fechada e sem lacunas se compõe a superfície do processo social da vida, tanto mais esta esconde, como véu, o ser"<sup>54</sup>.

Pressionado pela dinâmica (e pela grande agitação) do processo de modernização econômica da sociedade brasileira, e também pela linguagem de nervos relaxados dos meios expressivos organizados no interior da indústria cultural - que dão a todos uma imagem sólida e uniforme da vida - o romance enfrentou uma espécie de diluição de seu objeto tradicional e, principalmente, um forte abalo em seus modos de relacionamento com o mundo social. Isto o forçou a se abrir para a reflexão - não para as antigas formas de reflexão moral ou psicológica mas voltada agora para o esclarecimento da natureza da própria ficção. Ela "rompe a pura imanência da forma", visto que é também

"Tomada de posição contra a mentira da representação, na verdade contra o próprio narrador que, como comentador vigilante dos acontecimentos, tenta corrigir sua arrancada inevitável"<sup>55</sup>.

Neste romance, como naqueles que de fato contam para a compreensão em profundidade do presente, o narrador prossegue por meios técnicos precisos mas, como todos nós, também possui limites estreitos: ele não dá conta do existente ou da multiplicidade de aspectos que constituem a vida atual - para não falar da totalidade. Com os nervos tensos, perplexos, ele é forçado a transformar seus próprios impasses em matéria ficcional.

Finalmente, também como André Gide, Ivan Ângelo recorre a uma

---

<sup>54</sup> Idem, op. cit., pag 270.

<sup>55</sup> Idem op. cit., pag 272.

espécie de diário - às "anotações do escritor". Mas isto não é pura gratuidade: antes, espelha os labirintos dos cálculos e das incertezas envolvidas na elaboração da obra que, como intrigante jogo, aparenta compor universo lúdico, e de modo tal que, em alguns momentos, as invisíveis articulações de sua forma parecem provir de um exercício alegre. O lúdico aqui, porém, é a face moderna do romance, que fecha os olhos para a contemplação emocionada.

Em Quatro-Olhos, o romance parece tender para a superação de qualquer objeto material imediatamente reconhecível na superfície disforme da realidade. Ele, por assim dizer, intensifica este movimento de auto-questionamento, coisa que implica um aspecto decisivo: seu narrador é um homem qualquer, profundamente mutilado pelas forças sociais mais atuantes no presente - e que são aquelas que conspiram contra a autonomia do indivíduo, da arte e da cultura. Paulo Honório ou Riobaldo são homens experientes que, embora não dominem o código linguístico ou as convenções usuais da representação, conseguem narrar os fatos mais significativos de suas existências. Eles transformam, num tempo em que isto ainda era possível, suas relações factuais com o mundo em objeto do romance - o que talvez confira a suas obras um traço da antiga dimensão épica. Quatro-Olhos, todavia, desconhece esse universo. Ele não tem o que narrar e, a rigor, não há efetivamente nenhuma narrativa em sua obra que, quase sempre, se atém apenas à matéria rala do narrador que caminha aceleradamente para quase total insulamento - socialmente provocado, é bom dizer. O romance, deste modo, "se assemelha a uma epopéia negativa". Ele é

"Testemunha de um estado de coisas em que o indivíduo liquida a si mesmo e se encontra com o pré-individual..."<sup>56</sup>

Aqui, a loucura do narrador, que se afasta cada vez mais do cotidiano, parece recuperar uma característica do romance

---

<sup>56</sup> Idem, op. cit., pag 273.



expressionista, que tende a abdicar da descrição exata da imagem da existência ou dos diversos aspectos da sociedade para se concentrar, em impeto libertário que requer quase sempre procedimento alegórico, a recompor livremente os acontecimentos numa configuração original. Se aquele que narra não pode cultivar os ovos férteis da experiência e deles tirar seu sustento, então ele é obrigado a respirar a fuligem cinzenta da atmosfera existencial degradada e dela pode retirar muito pouco. Sua narração implica portanto significativa alteração da distância estética, da qual primeiramente Proust e depois Kafka foram os mestres decisivos<sup>57</sup> o narrador de Quatro-Olhos, que a encurta consideravelmente, não supera positivamente a dicotomia entre arte e vida; ao contrário, sucumbe justamente à face negativa dela. A forma da obra atesta isto, o quê certamente mimetiza a dimensão exata do sentido da sociedade atual.

Muitos destes aspectos implicados nestes dois livros aparecem também no romance aparentemente mais inusitado da década: Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekind, publicado em 1976. primeira vista, trata-se de livro constituído por duas partes distintas que narra, basicamente, um conflito vigoroso entre pai e filho - no caso, o doutor Espártaco M. e seu filho Lamartine. Tema que, como se sabe, constituiu um dos principais problemas do romance expressionista alemão que cultivou com entusiasmo o impulso libertário dos filhos dirigidos contra a opressão dos pais ou das famílias e que, nos anos 70, foi tratado, no cenário literário do Brasil, por Raduan Nassar, autor de um romance complexo intitulado Lavoura Arcaica, no qual esse tema aparece recoberto com o glacê da tradição religiosa.

Na primeira parte, Lamartine - mascarado de Ricardinho, um dos internos do Sanatório Três Cruzes e simpático ao Dr. Espártaco - relata sua rotina e experiência nesse hospital psiquiátrico, para onde foi enviado após ter abandonado, em outubro de 1954, a

---

<sup>57</sup> Sobre esse assunto, consultar o referido texto de Adorno.

casa paterna para morar na casa de Augusto Meyer: trajetória que culminou, em junho de 1955, com intensa experiência de libertação interior. Em meio à agitação propiciada pelo delírio, ele tirou suas roupas à luz do dia e em plena praia diante dos circundantes perplexos que, rapidamente, e como é costume nesses casos, chamaram a polícia. Esta primeira parte inclui duas mensagens relativamente curtas. A segunda parte é composta por minucioso diário elaborado pelo Dr. Espártaco, no qual ele registra, frequentemente com muita graça, os episódios cotidianos da vida doméstica e os acontecimentos da vida política brasileira.

Esse diário começa com a saída de Lamartine da casa familiar e termina em agosto de 1955 – quase um ano depois – com a volta do filho ao lar, após ser liberado do sanatório em que passou dois longos meses. A rigor, esse é o material da narração. Ela, de fato, não narra aparentemente nada além disso, coisa que pode provocar a olhos pouco atentos ou apetites apressados e gulosos, rápido enfado e sólida decepção. Todavia, a paz dessa leitura rápida pode ser seriamente perturbada – sacudida por choque considerável – se atentarmos para algumas informações complementares do romance, a saber: a) em país em que o autor é sempre único e, nos mais da vezes reverenciado, pode causar espanto a indicação de co-autoria: de fato, a capa credita a um certo Carlos & Carlos Sussekind a autoria – espanto que, para as bibliotecárias zelosas na elaboração de fichas de catalogação, pode se traduzir em sérias dificuldades; b) na contracapa, há a informação de que o diário do pai é real e contava, originalmente, com cerca de trinta mil páginas ! c) no romance, nos deparamos com a numeração de um dos cadernos desse diário (o 67o), o que implica em 66 cadernos anteriores e que, presumivelmente, deve também implicar em outros posteriores.

Além disso, mesmo a primeira parte, narrada por Lamartine (Ricardinho), integra esse diário mas o romance, ao reproduzir apenas parte dele, pressupõe um outro narrador que o monta e lhe confere forma definitiva. Estes fatos não são insignificantes e o texto, agora, não pode mais ser reduzido àquele pretenso núcleo

original de sua narração. Como desvendar então natureza literária tão extravagante que, inclusive, parece se filiar muito pouco a nossa tradição literária ?

Em A Festa, Ivan Ângelo recorre, para poder narrar os fatos que tecem a trama principal de sua obra, ao jornal: especialmente no primeiro fragmento ("Documentário"), ele utiliza várias notícias pretensamente publicadas em diversos jornais mineiros sobre os acontecimentos verificados em Belo Horizonte, na noite de 30 de março. Essas citações ampliam o universo do romance e podem ser interpretadas em sentidos diversos: tanto podem ser um modo irônico de resistir (e denunciar) a censura então vigente como também forma de garantir a veracidade histórica da matéria narrada, o que poderia, por sua vez, ser classificada como postura manhosa e literariamente atrasada. No entanto, os jornais citados não são reais: eles jamais existiram; são falsos documentos. Ao contrário, são elaborações ficcionais. Em um mundo em que a mágica organização administrativa da vida destrói qualquer possibilidade de transparência, mesmo para os pequenos fatos cotidianos, o escritor se vê forçado a abrir, através da imaginação e de artifícios técnicos precisos, vias originais de acesso à matéria histórica. Em outras palavras: essa é agora resultante da construção técnica do romance - implicada por sua forma - e deve ser justificada, coisa que expressa a atual crise da relação entre a ficção e a realidade, pois isso outrora era evidente e não precisava ser integrada à estrutura romanesca.

Desta maneira, nada mais prejudicial ao leitor incauto que tomar essas citações como verdadeiras - ou seja, como documentos. As notícias inventadas por Ivan Ângelo e usadas como citações geram, em sua obra, uma dimensão irônica que, em última instância, zombam daquela ânsia do leitor tradicional que almeja sempre encontrar no texto fatos verdadeiros - atitude que expressa sua aversão aos produtos puramente ficcionais ou que resultem da atividade do imaginário, tidos por quase todos como simples perda de tempo.

Armadilha para Lamartine utiliza procedimento semelhante. Ele

leva ao extremo a intensão presente em A Festa - ou seja, a de transformar tudo em forma. Em decorrência disso, podemos sustentar duas posturas distintas em relação ao diário do Dr. Espártaco que, como já vimos, estrutura decisivamente o romance: ou o aceitamos como real ou podemos afirmar que, ao contrário, ele é inteiramente um produto ficcional. Todavia, mesmo que desejemos acatar a primeira postura, não podemos jamais tomá-lo como documento. De fato, o diário contém dois níveis distintos de significações: por um lado, ele pode ser lido como sua aparência imediata afirma o que ele é - ou seja notação minuciosa e subjetiva do cotidiano, da vida pessoal, familiar e coletiva, vista por um ângulo situado naquelas esferas mais ou menos poderosas da burocracia estatal, zelosa tanto com a ordem da vida quanto atenta às possibilidades de tirar proveito próprio da proximidade que mantêm com o Poder. Por outro lado, isto não é tudo: ele pode ser lido ainda por aspectos insuspeitados.

A primeira vista - e está é, para o leitor, uma das primeiras armadilhas do texto - o diário aparenta fazer brotar de suas páginas o colorido forte da vida urbana carioca do pós-guerra, com seus tipos; hábitos, Gondes lentos, apinhados e sacolejantes; greves esporádicas, famílias convencionais e afetivas que ainda cultivavam, ao pé do fogo, amenas conversas - universo regido por ritmo particular, sossegado e sensual. Nele, não faltam apetites mesquinhos - como o desejo de subir na vida por qualquer modo ou a vocação política para posturas oportunistas, além dos preconceitos corriqueiros da pequena - burguesia e, sobretudo, as intrigas que tecem a estrutura do poder e do governo. Entretanto, ater-se a esse grande painel do cotidiano carioca recalca, na leitura, o sentido mais profundo do diário. O que de fato é nele significativo é tanto a formidável dimensão narcisista que preside sua elaboração quanto o enorme descompasso entre sua linguagem, seu material e seu tom com o ímpeto avassalador de vida que, à exceção do autor, parece reger aos personagens familiares.

Com efeito, das páginas do diário do Dr. Espártaco brotam de paisagem árida algumas raras flores da felicidade: em suma, ele é

composto por pequenas alegrias em meio à vida de grandes tristezas. Quem escreve, escreve primeiramente movido por forte impulso nacistista: por violenta vontade de, em ato mágico, deter o tempo e reconstituir a cadência macia dos fatos ligados por elos mais sólidos e lógicos, obedientes a uma concepção rígida de ordem. Ele escreve à noite, solitário, em seu gabinete - modo seguro de, através do ato de escrever, se sequestrar do convívio, frequentemente desagradável, com os outros. Nesta constante atitude, fruto rebelde da teimosia, há um significado profundamente patético - ou melhor, uma dimensão quase trágica. Através do ato de escrever, o autor inscreve entre os fatos da vida tudo aquilo que pensa ou que imagina e, deste modo, atenua sempre o que lhe desagrada ou fere suas concepções. O diário não é o registro imediato da vida: é a vida passada a limpo segundo a ótica de quem é incapaz de perceber o outro, o desejo alheio, ou o sentido exato dos conflitos familiares e a incontrollável degradação destas mesmas relações. O Dr. Espártaco escreve para harmonizar as contradições, para negar o outro, para organizar firmemente o caos e controlar o incontrollável. Com este gesto, ele se coloca, a um só tempo, tanto como o único a narrar a história (e a imprimir nela sua marca pessoal) como o detentor de inabalável racionalidade. Mas essa vitória é, pateticamente, construída através da repressão violenta sobre a fala dos outros membros da família. Essa é sua verdadeira armadilha para Lamartine: este está condenado a não ter acesso à fala e sua existência, portanto, não conta.

Entretanto, o diário já não pode ser tomado agora apenas como mero documento. A estrutura profunda do livro nega essa possibilidade. Como assinalou Hélio Pellegrino<sup>58</sup>, o texto não é composto por duas narrativas justapostas: elas, ao contrário, se fundem, se interpenetram e se iluminam, neste jogo complexo, mutuamente. É no conjunto desse estranho entrelaçamento que as

---

<sup>58</sup> Hélio Pellegrino, Armadilha para o Leitor, Introdução a Armadilha para Lamartine, de Carlos & Carlos Sussekund, Ed. Labor, Rio de Janeiro, 1976.

atitudes de Lamartine adquirem um sentido plenamente inteligível.

Com efeito, se atentarmos para o diário, notamos como os atos do filho configuram constante e penoso esforço rumo à conquista de personalidade própria que implica, sem dúvida, decisivo conflito com o pai. Neste trajeto, Lamartine opta primeiramente por sair de casa mas, percebendo a insuficiência do resultado, aproxima-se tanto de sentimentos místicos e religiosos como da filosofia de Nietzsche - que são objetos de profundo desprezo (ou de preconceito intelectual arraigado) pelo pai que é, afinal, ateu e apegado ao materialismo científico. Ainda sem lograr atingir as metas estabelecidas, atira-se com volúpia cada vez mais acentuada à especulações místicas que culminam com o delírio na praia, na identificação com Jesus Cristo e, finalmente, com sua internação na clínica psiquiátrica.

Durante o internamento, aproxima-se aos poucos de alguns doentes que publicavam, vez por outra, um jornalzinho cujo maior destaque são os "artigos - títulos"; criações de um paciente preguiçoso. Nele, Lamartine publica, depois de narrá-lo oralmente - fingindo receber telepaticamente suas mensagens - nada menos do que o diário de seu próprio pai e que foi um tremendo sucesso.

Há, entretanto, no conjunto dessas atitudes, uma ambiguidade marcante; uma zona de significados fugidios: de fato, em todos seus atos - no episódio da praia, na loucura, na adesão às inquietações místicas ou na elaboração das duas mensagens (em que se faz passar por Ricardinho) há algo de real e de verdadeiro mas que, para além de um sentido nitidamente coerente, não consegue jamais afastar de uma vez por todas um certo tom cômico - de profunda ironia. Numa palavra, e de modo mais exato: de farsa. É nessa ambiguidade que imprime ao conjunto de seus atos, bem como a sua escrita, algo de atraente; uma beleza nervosa e incomum. Ele parece integralmente movido por uma astúcia delicada e sutil, rigorosamente voltada para a conquista de sua emancipação individual e que, frequentemente, é mascarada por atos contraditórios ou mesmo tolos.

A que ponto conduz esse itinerário repleto de dificuldades, de idas e vindas? Seu objetivo está claro e não pode mesmo ser outro: fraturar e interromper o discurso do pai, sua ordenação do mundo. Para atingir tal meta, Lamartine recorre à inserção de seu próprio texto no diário daquele. Em linguagem psicanalítica, talvez seja possível afirmar que ele perpetra, com tal gesto, o assassinato simbólico do pai: ele o mata à medida que interrompe sua fala, sua narração histórica, reduzindo-o ao silêncio. Ou, mais que isto, obrigando-o a integrar, em seu próprio diário, a fala dissonante do filho.

Todavia, materializado em mais de 67 cadernos, o diário é posteriormente retomado por Lamartine que, significativamente, escolhe, para a elaboração de seu próprio texto, apenas o caderno em que estão gravadas suas duas mensagens e que trata desse período crítico de sua vida. Ou seja; há aqui, entre a elaboração do diário e sua posterior retomada que o recompõe inteiramente, um hiato temporal, do qual emerge soberanamente – embora de forma dissimulada – um outro narrador: aquele que organiza, em sua forma definitiva, esse material. No entanto, esse outro narrador intervém nitidamente nos escritos do pai: suprime dados, introduz outros, altera a ordem dos acontecimentos, relaciona fatos distantes e, sobretudo, imprime à obra uma linguagem frequentemente desleixada, literariamente despretenciosa, mais identificada à flacidez do relatório burocrático do que às tensões suscitadas pela busca da expressão elaborada. atmosfera resignada desta linguagem sobrepõe-se a vivacidade alvoroçada da linguagem do próprio texto de Lamartine – e este contraste não é certamente pouco significativo. O diário original não é, portanto, mero documento: objeto de intenso trabalho criativo, ele é agora produto ficcional. Como, em entrevista, afirma seu autor:

“...Quem lê acha que a co-autoria é igual à divisão: a primeira parte seria minha e a segunda, dele. Não é verdade. A segunda parte é

bastante trabalhada, bastante inventada"<sup>59</sup>.

O romance, neste sentido, ao tratar preferencialmente da matéria rala do conflito implicado na relação pai-filho e, através desta, de um conjunto de relações sociais degradado, utiliza de modo consequente alguns dos procedimentos literários mais em evidência nos anos 70: o narrador, organizador final do material, recorre à montagem permanente e à fragmentação; ao corte quase cinematográfico das situações; à seleção rigorosa do material, à aproximação de fatos distantes. Estes procedimentos garantem à obra uma natureza complexa e plural, além de uma unidade tensa e contraditória. As duas partes, embora quase sempre apareçam como autônomas, se fundem e se interpenetram mutuamente. Elas remetem aos conflitos básicos que, de um modo ou de outro, tecem a malha frágil - mas também poderosa - em que se ancora o núcleo mais sólido do livro: este, na verdade, trata do conflito do indivíduo com a sociedade ou, mais precisamente, do eu com o outro; do sujeito com o Poder - seja este o do pai, o da Razão ou do Estado.

Desta maneira, é também possível afirmar que, para além destas questões, o romance trata da dificuldade atualmente implicada na luta pela expressão artística livre e autônoma: para dizer literariamente essa dificuldade e concretizar, ao mesmo tempo, sua própria elaboração ficcional, o texto necessita investir, vigorosamente, contra as forças mais opressivas da atualidade. O ataque, neste sentido, à autoridade paterna ou à instituição psiquiátrica - simbolicamente detentora da Razão e da verdade encobre a denúncia da hostilidade que a sociedade atual nutre pela expressão autônoma e subjetiva.

Diante deste esclarecimento, podemos agora entender mais claramente a natureza ficcional do romance: para existir, ele foi forçado a transformar tudo em forma, inclusive os dados cotidianos extra-ficcionais que, convencionalmente, fazem parte do livro mas

---

<sup>59</sup> Carlos Sussekund, entrevista a Ana Cristina César, Jornal opinião, Rio de Janeiro.



nunca da obra. Carlos Sussekind, ao contrário, utilizou radicalmente esses dados como parte integrante de sua ficção:

"Mas como eu coloquei a dupla autoria, aí já fui obrigado a fazer a orelhinha para justificar, porque não havia momento algum em que se falasse o porquê de Carlos & Carlos Sussekind"<sup>60</sup>.

Todavia, a forma final do romance, assim como sua mera existência, representa o verdadeiro acesso de Lamartine à fala e à expressão literária. Este é de fato o sentido definitivo do texto que representa a real vingança do filho contra o pai. Armadilha para Lamartine é, de fato e verdadeiramente, a armadilha para o pai: ou antes, para todos aqueles que exigem dos outros completo silêncio e definitiva resignação.

---

<sup>60</sup> Idem, op. cit.,

## BIBLIOGRAFIA

ANGELO, IVAN - A Festa, 30 ed. Summus Editorial, São Paulo, 1978.

BRANDAO, Inácio de Loyola - Zero 30 ed. Ed. Codecri, Rio de Janeiro, 1979.

CALLADO, Antonio - Quarup 90 ed., Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

\_\_\_\_\_ - Bar Don Juan, 50. ed., Ed. Civilização Brasileira, 1977, Rio de Janeiro.

\_\_\_\_\_ - Reflexos do Baile, 30. ed., Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1977.

FRANCIS, Paulo - Cabeça de Papel, 10 ed., Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1976.

\_\_\_\_\_ - Cabeça de Negro, 20 ed., Ed. Nova Fronteria, Rio de Janeiro, 1979.

GABEIRA, Fernando - O que é isso, Companheiro?, 290 ed., Ed. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1982.

GOMES, Roberto - Antes Que o Teto Desabe, 10 ed., Ed. Mercado Aberto, Porto Alegre, 1981.

POMPEU, Renato, - Quatro-Olhos, 10 ed., Ed. Alfa-mega, São Paulo, 1976.

TELLES, Lígia Fagundes - As Meninas, 80 ed., Ed. Livraria José

Olimpio, Rio de Janeiro, 1976.

TAPAJÓS, Renato - Em Câmara Lenta, 1ª ed., Ed. Alfa-mega, São Paulo, 1977.

SCLIAR, Moacyr - Mãos de Cães Danados, L&PM Ed. Porto Alegre, 1977.

SANTIAGO, Silviano - Em Liberdade, 1ª ed., Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

SUSSEKIND, Carlos & Carlos - Armadilha para Lamartine, 1ª ed., Ed. Labor do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.

SYRKIS, Alfredo - Os Carbonários, 1ª Ed. Global, São Paulo, 1980.

## 2- OBRAS DE TEORIA E CRÍTICA LITERÁRIA

ARRIGUCCI, Davi Jr. - Achados e perdidos, Ed. Pólis, São Paulo, 1979.

\_\_\_\_\_ - Enigma e Comentário, Cia das Letras, SP, 1987.

ADORNO, Theodor, W. - Notas de Literatura, Ed. Ariel, Barcelona 1962.

\_\_\_\_\_ - Primas: la crítica de la cultura y la sociedad, ed. Ariel, Barcelona, 1962.

\_\_\_\_\_ - Teoria Estética, Ed. Taurus, Madrid, 1980.

BENJAMIN, Walter - Iluminaciones/1, Ed. Taurus, Madrid, 1971.

\_\_\_\_\_ - Iluminaciones/2, Ed. Taurus, Madrid, 1972.

\_\_\_\_\_ - Iluminaciones/3, - Tentativas sobre Brecht, Ed.

- Taurus, Madrid, 1975.
- BENJAMIN, Walter et alli - Os Pensadores, abril Cultural, 29 ed., São Paulo, 1980.
- \_\_\_\_\_ - Origem do Drama Barroco Alemão, 19 ed., Ed. Brasiliense, São Paulo, 1984.
- \_\_\_\_\_ - Ouvres I - Mythe et Violence, Denöel, Paris, 1971.
- BAKTIN, Mikhail - Marxismo e Filosofia da Linguagem, 29 ed., Ed. Cultrix, São Paulo, 1981.
- BRECHT, Berthold - écrits sur la littérature et l'art I, L'Arché, Paris, 1970.
- BOSI, Alfredo - História concisa da Literatura brasileira, Ed. Cultrix, São Paulo, 1972.
- BUTOR, Michel et alli - Joyce e o Romance Moderno, Ed. Documentos, São Paulo, 1969.
- CÂNDIDO, Antônio - Tese e Antítese, 19 ed., C. Ed. Nacional, São Paulo, 1969.
- \_\_\_\_\_ - Literatura e Sociedade, 69 ed. C. Ed. Nacional, São Paulo, 1980.
- \_\_\_\_\_ - Vários Escritos, Ed. Livraria Duas Cidades São Paulo, 1982.
- \_\_\_\_\_ - A Educação pela Noite & Outros Ensaios, Ed. tica, São Paulo, 1987.
- COUTINHO, Carlos Nelson et alli - Realismo e anti-Realismo na Literatura Brasileira, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1979.

- DORT, Bernardo - Leitura de Brecht, Ed. Forja, Portugal, 1980.
- GULLAR, Ferreira - Cultura Posta em Questão, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1965.
- GALLAS, Helga - Teoria Marxista da Literatura, Ed. Siglo Veintiuno, Buenos Aires, 1973.
- GALVÃO, Walnice Nogueira - Saco de Gatos, Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1976.
- HOLANDA, Heloísa Buarque - Impressões de Viagem, CPC, Vanguarda e Desbunde, 2ª ed., Ed. Brasiliense, São Paulo, 1981.
- HOLANDA, Heloísa Buarque e GONÇALVES, M. Augusto - Política e Literatura: A Ficção da Realidade Brasileira - Anos 70, Ed. Europa, Rio de Janeiro, 1980.
- \_\_\_\_\_ - Cultura e Participação nos Anos 60, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1982.
- JIMENEZ, Marc - Para Ler Adorno, Ed. Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1977.
- LEITE, Sebastião Uchôa - "Cultura Popular: Esboço de uma resenha crítica" in Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, No 4, set/1965.
- KOFLER, Léo et alli - Conversando com Lukács, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1969.
- LUKACS, Georg - Introdução a uma Estética Marxista, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1968.
- \_\_\_\_\_ - Realismo Crítico Hoje, Ed. Coordenada de Brasília, 1969.

- LUKACS, Georg et alli - Polêmica sobre Realismo, Ed. Tiempo Contemporâneo, Buenos Aires, 1972.
- LUCAS, FBIO - Razão e Emoção Literária, ed. Livraria Duas Cidades, São Paulo, 1982.
- \_\_\_\_\_ - Vanguarda, História e Ideologia da Literatura, Ed. Icone, Belo Horizonte, 1985.
- MACHADO, Janete Gaspar - Os Romances Brasileiros nos anos 70, Ed. da Universidade Federal de Santa Catarina, 1981.
- MARCUSE, Herbert - A Dimensão Estética, Ed. Martins fontes, São Paulo, 1980.
- \_\_\_\_\_ - Contra-Revolta e Revolução, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 1973.
- MENDONÇA, A. Sérgio e SA, Alvaro - Poesia de Vanguarda no Brasil, Ed. Antares, Rio de Janeiro, 1983.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia - Prosa de Ficção no Brasil (1870 a 1920), Rio de Janeiro, José Olímpio, 1950.
- ORTIZ, Renato - Cultura Brasileira e Identidade Nacional, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1985.
- \_\_\_\_\_ - A Moderna Tradição Brasileira, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1988.
- PRADO, Antônio Arnoni - 1922 - Itinerário de uma Falsa Vanguarda, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- POUILLON, Jean - O Tempo no Romance, Ed. Cultrix/USP, São Paulo, 1974.

- ROUANET, Paulo Sérgio - Édipo e o Anjo, Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1981.
- SCHOLLES, Robert e Kellog, Robert - A Natureza da Narrativa, Ed. McGraw-Hill do Brasil, São Paulo, 1977.
- SANGUINETE, Eduardo - Por uma Vanguarda Revolucionária, Ed. Tiempo Contemporâneo, Buenos Aires, 1972.
- SLAUGHTER, Cliff - Marxismo, Ideologia e Literatura, Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1983.
- SCHWARZ, Roberto - Ao Vencedor, as Batatas, Liv. Duas Cidades, São Paulo, 1977.
- \_\_\_\_\_ - A Sereia e o Desconfiado, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.
- \_\_\_\_\_ - Que Horas São? São Paulo. Cia das Letras, 1987.
- \_\_\_\_\_ - O Pai de Família e Outros Estudos, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978.
- \_\_\_\_\_ - Um Mestre na Periferia do Capitalismo/Machado de Assis - Liv. Duas Cidades, SP, 1990.
- SEVCENKO, Nicolau - Literatura como Missão, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1983.
- SUSSEKIND, Flora - Tal Brasil, Qual Romance? E. Achiamé, Rio de Janeiro, 1984.
- \_\_\_\_\_ - Literatura e Vida Literária - Os Anos de Autoritarismo, Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro.
- SUBIRATS, Eduardo - Da Vanguarda ao Pós-Moderno, Ed. Nobel, São Paulo, 1984.

SARTRE, Jean-Paul e alii - Romance e Realidade, Ed. Dom Queixote, Lisboa, 1969.

SANTIAGO, Silviano - Vale Quanto Pesa, Ed. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1982.

VARIOS - O Livro do Seminário, 1a. Bienal Nestlé de Literatura, L. R. Editores, São Paulo, 1982.

VARIOS - Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande, Col. Opinião, Ed. Inúbia, Rio de Janeiro, 1976.

### 3- REVISTAS E JORNAIS

Jornal BEIJO, Rio de Janeiro, Nos 01 a 06

Jornal OPINIÃO, Rio de Janeiro.

Cadernos OPINIÃO, Rio de Janeiro.

Cadernos CEBRAP, São Paulo.

Revista NOVOS ESTUDOS CEBRAP, São Paulo.

Revistas ARGUMENTOS, Nos 01 a 04, São Paulo.

Revistas ENCONTROS COM A CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA, Rio de Janeiro, Nos 01 a 28.

### 4- BIBLIOGRAFIA GERAL

ALBUQUERQUE, J. A. Guilhon - Movimentos Estudantil e Consciência



Social na América Latina, Ed. Paz e Terra Rio de Janeiro, 1977.

COMBLIN, Joseph - A Ideologia da Segurança Nacional, Ed. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.

MOTA, Carlos Guilherme - Ideologia da Cultura Brasileira, Ed. tica, 42 ed., São Paulo, 1978.

ROGTT, Riordan - O Brasil na década de 70, Org. por - Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1978.

TOLEDO, Caio Navarro - O Governo Goulart e o Golpe de 64, Ed. Brasiliense, 42 ed., São Paulo, 1984.

\_\_\_\_\_ - ISEB: Fábrica de Ideologias. Ed. tica, São Paulo, 1977.

WEFFORT, Francisco - O Populismo na Política Brasileira, 22 ed., Ed. Paz e Terra, 1980.